

# DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER  
BERNHARD SCHUSTER

ZWÖLFTER JAHRGANG  
ZWEITER QUARTALS BAND

BAND XLVI



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER  
BERLIN UND LEIPZIG

1912—1913

Musk

ML

5

MS. 5

v. 12

p. 2



# INHALT

	Seite
Wolfgang Adam, Bachs Eigenart . . . . .	20
Wilhelm Altmann, Mendelssohns Eintreten für Händel . . . . .	79
Franz Bachmann, Zur Reform der musikalischen Bildung beziehentlich des Musik- unterrichts . . . . .	29. 67
Friedrich Behn, Eine antike Syrix aus dem Rheinland . . . . .	285
Hector Berlioz, Tonmalerei. Ein unbekannter Aufsatz von H. B., übersetzt von Julius Kapp . . . . .	86
Ernst Bücken, Beethoven und Anton Reicha . . . . .	341
Albert Friedenthal, Musik, Tanz und Dichtung in Mexiko . . . . .	323
F. A. Geißler, Felix Draeseke † . . . . .	349
Alfred Heuß, Ein neues Werk über Mozart . . . . .	96
— Ein Tag in Sankt Ludwig . . . . .	131
— Musik und Szene bei Wagner. Ein Beispiel aus „Tristan und Isolde“ und zugleich ein kleiner Beitrag zur Charakteristik Gustav Mahlers als Regisseur . . . .	207
Edgar Istel, Autographe Regiebemerkungen Wagners zum „Fliegenden Holländer“. Zum ersten Male veröffentlicht . . . . .	214
Julius Kapp s. Hector Berlioz . . . . .	86
Der lustige Maxl, Eine Szene aus dem Ur-Wurzel-Grund-Faust. Ausgegraben und zum ersten Male herausgegeben . . . . .	160
Eugen Mehler, Beiträge zur Wagner-Forschung. Unveröffentlichte Stücke aus „Rienzi“, „Holländer“ und „Tannhäuser“ . . . . .	195
Mephistopheles, Richard auf Naxos und Ariadne bei Wertheim. Eine tragi- burlesk-seriös-komische Gemischtwarenhandlung in zwei Etagen, mit verlarvtem Tiefsinn und unverlarvtem Blödsinn, ohne Hugo, aber mit Hautgout . . . .	146
— Ein Dutzend Bosheiten. Ein- und Ausfälle . . . . .	178
Willy v. Moellendorff, Aus Frosch- und Vogelperspektive. Gedanken eines Schaffenden . . . . .	176
Paul Netti, Zu Bachs h-moll Messe . . . . .	278
Herman Nohl, Die Stellung der Musik im deutschen Geistesleben . . . . .	259
Joseph Petzelt, „Musik“. Eine etymologische Studie . . . . .	346
Karl Pottgießer, Die Briefentwürfe des Johann Elias Bach. Ein Beitrag zur Ge- schichte der Familie Bach . . . . .	3
Erich Prieger, Rustiana . . . . .	269
Quirinus Ulfilas Accelerando (Q. U. Atsch), Philosophie der Operntextkritik .	156
Richard der Dritte, Komponistenwettstreit. Ein Fastnachtsspiel . . . . .	164
Neue Wagner-Literatur . . . . .	220
Revue der Revueen . . . . .	98. 226. 287. 353
Besprechungen (Bücher und Musikalien) . . . . .	39. 103. 220. 292. 359
Anmerkungen zu unseren Beilagen . . . . .	64. 128. 178. 320. 384

# INHALT

## Kritik (Oper)

	Seite		Seite		Seite
Agram . . . . .	231	Dulaburg . . . . .	234	Mainz . . . . .	45, 236, 368
Antwerpen . . . . .	109, 298	Düsseldorf . . . . .	44	Mannheim . . . . .	45, 237
Augsburg . . . . .	231	Elberfeld . . . . .	234	München . . . . .	112, 179, 300
Barmen . . . . .	231	Essen . . . . .	110	Nürnberg . . . . .	237
Basel . . . . .	109, 298	Frankfurt a. M. . . . .	179, 299	Paris . . . . .	45, 112, 237, 368
Berlin 43, 109, 179, 231, 298, 365		Graz . . . . .	235, 366	Posen . . . . .	237
Boston . . . . .	232	Hamburg . . . . .	110, 366	Prag . . . . .	112, 369
Braunschweig . . . . .	232, 366	Hannover . . . . .	235, 367	Riga . . . . .	46, 237
Bremen . . . . .	43, 232, 298	Karlsruhe . . . . .	235, 367	Rostock i. M. . . . .	238
Breslau . . . . .	109, 232	Kassel . . . . .	110	St. Petersburg . . . . .	238, 301
Brünn . . . . .	232	Kiel . . . . .	235	Schwerin i. M. . . . .	113, 301
Brüssel . . . . .	43, 233, 298	Köln . . . . .	44, 235, 299, 367	Stettin . . . . .	238
Budapest . . . . .	233	Königsberg i. Pr. . . . .	111	Straßburg . . . . .	46, 238
Chemnitz . . . . .	234	Kopenhagen . . . . .	111	Stuttgart . . . . .	238
Danzig . . . . .	234	Krefeld . . . . .	45	Warschau . . . . .	46
Dessau . . . . .	109, 234	Leipzig . . . . .	111, 235, 300	Weimar . . . . .	113, 301
Dortmund . . . . .	110, 298	London . . . . .	179, 300	Wien . . . . .	113, 181
Dresden 44, 110, 179, 234, 299		Magdeburg . . . . .	45		

## Kritik (Konzert)

	Seite		Seite		Seite
Agram . . . . .	238	Düsseldorf . . . . .	54	Magdeburg . . . . .	57, 252
Antwerpen . . . . .	114, 302	Elberfeld . . . . .	249	Mainz . . . . .	125, 190, 380
Augsburg . . . . .	239	Essen . . . . .	120, 311	Mannheim . . . . .	58, 252
Barmen . . . . .	239	Frankfurt a. M. 54, 120, 188		Moskau . . . . .	58, 317
Basel . . . . .	114, 302	311, 375		München 59, 191, 317, 380	
Berlin 46, 115, 181, 239, 302, 369		Genf . . . . .	120, 312	Nürnberg . . . . .	381
Boston . . . . .	246	Gießen . . . . .	376	Paris . . . . .	59, 125, 253, 381
Braunschweig . . . . .	187, 374	Graz . . . . .	250, 376	Posen . . . . .	253
Bremen . . . . .	52, 246, 308	Hagen i. W. . . . .	312	Prag . . . . .	60, 125, 382
Breslau . . . . .	247, 375	Halle a. S. . . . .	189, 376	Riga . . . . .	60, 253
Brünn . . . . .	247	Hamburg . . . . .	120, 377	Rostock i. M. . . . .	191
Brüssel . . . . .	52, 247, 308	Hannover . . . . .	189, 377	St. Petersburg . . . . .	61, 254, 319
Budapest . . . . .	309	Heidelberg . . . . .	121, 313	Schwerin i. M. . . . .	126, 319
Chemnitz . . . . .	247	Helsingfors . . . . .	250	Sondershausen . . . . .	255
Cincinnati . . . . .	248	Johannesburg . . . . .	250	Stettin . . . . .	255
Danzig . . . . .	248	Karlsruhe . . . . .	54, 378	Straßburg . . . . .	61, 255
Darmstadt . . . . .	52, 310	Kassel . . . . .	313	Stuttgart . . . . .	126, 192
Dessau . . . . .	248	Kiel . . . . .	314	Warschau . . . . .	62
Dortmund . . . . .	248, 310	Köln 55, 189, 251, 314, 378		Weimar . . . . .	62, 126, 319
Dresden 53, 119, 187, 249, 311		Königsberg i. Pr. . . . .	121	Wien . . . . .	62, 127, 192, 383
375		Kopenhagen . . . . .	122, 251	Wiesbaden . . . . .	64, 256
Dulaburg . . . . .	188	Leipzig 55, 122, 189, 251, 315, 378		Zürich . . . . .	256, 384
		London . . . . .	123, 316		

# NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM II. QUARTALSBAND DES ZWÖLFTEN  
JAHRGANGS DER MUSIK (1912/13)



- dall' Abaco 59. 126.  
 Abel, Dr., 342.  
 Abendroth, Hermann, 120. 311.  
 Abonnementskonzerte (Genf) 312.  
 Abonnementskonzerte (Hannover) 377.  
 Abonnementskonzerte (Straßburg i. E.) 61. 255.  
 Abonnementskonzerte (Weimar) 62.  
 Abonnementskonzerte (Zürich) 384.  
 Abranyi, Emil, 233.  
 Achsel, Wanda, 300.  
 Ackermann, Hermann, 126.  
 Ackté, Aino, 250. 252.  
 Ada, Adrienne, 310.  
 Adam, Adolphe, 234.  
 Adamberger, Antonie, 44.  
 Adler, Guido, 354.  
 Agricola, Joh. Friedrich, 16. 17.  
 Ahrens, Amy, 306.  
 Aich, Priska, 110.  
 Aigner, Fritz, 46. 237.  
 Akademie, Musikalische (Königsberg i. Pr.), 122.  
 Akademie, Musikalische (Mannheim), 58. 252.  
 v. Akimoff, Gregor, 126.  
 Aktzéry, Natalie, 307. 381. 382.  
 Albeniz, I., 184. 382.  
 Albers, Henri, 46.  
 d'Albert, Eugen, 52. 63. 121. 124. 158. 179. 249. 251. 302. 315. 374. 375. 379. 381. 382. 383.  
 d'Albert, Hermine, 371.  
 Albert, Heinrich, 262.  
 Alexander, Arthur, 382.  
 Alexander, Gebrüder, 284.  
 Alexander Friedrich, Landgraf v. Hessen, 188.  
 Alexandrowitsch (Sänger) 319.  
 Alfermann, Marianne, 43. 378.  
 Alkan, Charles Henri, 320 (Bild).  
 Allgemeine Musikalische Zeitung 40.  
 Altenberg, Peter, 309.  
 Altmann, Artur, 122.  
 Altmann, Wilhelm, 195. 200. 201. 205. 206.  
 Altmann-Kuntz, Margarete, 62. 256.  
 Altschewsky (Sänger) 61.  
 Alvin (Pianistin) 253.  
 Alwing, Carl, 235.  
 Amani, N., 374.  
 Ambros, A. W., 30. 346. 347. d'Ambrosio 184.  
 Amenda, Carl, 343.  
 Amour, Maurice, 382.  
 Andjel (Dirigent) 239.  
 Andreae, Volkmar, 120. 256. 384.  
 Andrejew (Sänger) 319.  
 Andrejewa-Skilondz, Adelaide, 234. 366.  
 d'Annunzio, Gabriele, 224.  
 Ansorge, Conrad, 60. 115. 123. 248. 303. 318. 371.  
 Anstalt für mechanisch-musikalische Rechte 230.  
 v. Aranyi (Geschwister) 256.  
 Arens, Louis, 184.  
 Aristophanes 92. 347.  
 Arlberg, Hjalmar, 115. 252.  
 Armbrust (Sängerin) 313.  
 Armster, Karl, 235.  
 Arndt-Ober, Margarete, 43. 366.  
 v. Arneth, J., 44.  
 Arnold, Betty, 307.  
 Arnoldson, Sigrid, 111. 367.  
 Arnstädt, Hansi, 366.  
 Aron, Paul, 185. 252.  
 Äschylos 262. 347.  
 Ashton, Algernon, 187.  
 d'Astorga, Emanuele, 118.  
 Auber, D. E., 234.  
 Auer, Leopold, 254. 255.  
 Auerbach, Max, 375.  
 Augener 293.  
 Augspach, Erich, 377.  
 August III., Kurfürst v. Sachsen, König v. Polen, 15.  
 Autenrieth, Otto, 121. 240.  
 Avenarius, Ferdinand, 265.  
 Avierius, N., 319.  
 Bach, Anna Magdalena, 8. 9. 10. 11. 14.  
 Bach, Christoph, 4.  
 Bach, Ed., 239.  
 Bach, Georg Christoph, 4.  
 Bach, Gottfried Heinrich, 8.  
 Bach, Hans, 4.  
 Bach, Johann Ambrosius, 4.  
 Bach, Johann Bernhard, 16.  
 Bach, Johann Christian, 8.  
 Bach, Johann Christoph Friedrich, 8. 187.  
 Bach, Johann Elias, 3 ff (Die Briefentwürfe des J. E. B.) 64 (Bilder).  
 Bach, Johann Ernst, 16.  
 Bach, Johann Sebastian, 3. 4. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 16. 17. 18. 19. 20 ff (B.s Eigenart). 41. 46. 49. 50. 51. 52. 54. 55. 57. 58. 60. 61. 63. 79. 82. 98. 115. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 135. 182. 183. 184. 186. 187. 188. 189. 190. 192. 228. 229. 244. 247. 249. 251. 252. 253. 254. 256. 259. 263. 264. 266. 267. 269. 270. 271. 275. 277. 278 ff (Zu Bachs h-moll Messe). 288. 290. 291. 292. 302. 305. 307. 310. 311. 314. 316. 317. 318. 319. 320. 350. 371. 372. 373. 376. 377. 378. 380. 382. 384.  
 Bach, Johann Valentin, 4.  
 Bach, Josef, 237.  
 Bach, Karl Philipp Emanuel, 13. 17. 18. 123. 182. 187. 188. 279. 291. 373. 374.  
 Bach, Maria Barbara, 11.  
 Bach, Wilhelm Friedemann, 15. 17. 18. 60. 124. 271.  
 Bach-Gemeinde (Frankfurt a. M.) 54.  
 Bach-Gesellschaft (Paris) 60.  
 Bach-Gesellschaft, Neue, 187.  
 Bach-Verein (Brüssel) 247. 309.  
 Bach-Verein (Heidelberg) 121. 313.  
 Bach-Verein (Karlsruhe) 55. 378.  
 Bach-Verein (Leipzig) 123. 379.  
 Bach-Vereinigung (Münchener) 191.  
 Bachmann, Walter, 53. 248.  
 Bachmann-Trio 53. 248.  
 Backhaus, Wilhelm, 53. 125. 183. 184. 247. 252. 254. 317.  
 Bahr-Mildenburg, Anna, 235.  
 Bake, Otto, 49. 243. 306.  
 Bäkker, Dietrich, 187.  
 Baklanoff, George, 45. 58. 109. 237.  
 Bakonyi, Karl, 233.

- Bakst (Maler) 181.  
 Balakirew, Mili, 180.  
 Baldner, Max, 119. 242. 246. 373.  
 Ballet, Russisches, 180. 181. 230. 236. 369.  
 de Balzac, Honoré, 298.  
 Bamberger, Anna, 380.  
 Bamberger, Meta, 111.  
 Banck, Carl, 201.  
 Band, Erich, 126.  
 Bánffy, Graf, 233.  
 Bantock, Granville, 316.  
 Barck, Cornelius, 44. 299.  
 Barclay Squire, William, 293.  
 Bardas, Willy, 53.  
 Barjanski, Sergei, 124.  
 Barnby, Joseph, 316.  
 Barth, Richard, 121.  
 Bärtich, Rudolf, 53. 318.  
 Bartling, Friedrich, 249.  
 Barton, Horace, 251.  
 Bartram, Robert, 111.  
 Bartsch, Gertrud, 56.  
 v. Bary, Alfred, 235. 298.  
 Bassermann, Florence, 120. 375.  
 Bassermann, Hans, 182. 187. 189. 376.  
 Batala, Jean, 125.  
 Batteux, Hans, 238.  
 Battistini, Mattia, 43. 235. 301.  
 Baudelaire, Charles, 354.  
 Bauer, Harold, 124. 302. 312. 317. 384.  
 v. Baußnern, Waldemar, 62. 114. 306. 307. 315.  
 Bayersdorfer 209. 210.  
 Beach, Amy, 318. 375.  
 Beardsley 181.  
 Beaubarnais, Josephine, 46.  
 Beck, C. H., 225.  
 Beck, Ellen, 56. 122. 125.  
 Becker, Gottfried, 298.  
 Becker, Hugo, 51. 114. 305. 310.  
 Becker, Reinhold, 53. 375.  
 Becker (Sänger) 56.  
 Beckmann, Gustav, 120.  
 Beecham, Thomas, 116. 117. 300. 316.  
 Beecham-Symphonieorchester 116. 117.  
 Beer, Georg, 287.  
 Beer-Walbrunn, Anton, 59.  
 Beethoven, Ludwig van, 20. 26. 30. 36. 40. 47. 48. 49. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 88. 89. 90. 98. 102. 103. 104. 105. 107. 113. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 131 ff (Ein Tag in Sankt Ludwig). 157. 162. 163. 181. 184. 185. 186. 188. 189. 190. 191. 229. 239. 240. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 253. 255. 256. 264. 266. 271. 272. 273. 274. 275. 288. 291. 292. 302. 303. 305. 308. 307. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 319. 341 ff (B. und Anton Reicha). 350. 351. 354. 357. 359. 360. 369. 370. 371. 373. 374. 375. 376. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384.  
 Beethoven-Studie (Moskau) 59. 317.  
 Behm, Eduard, 54. 190. 240. 243. 244.  
 Behn, Friedrich, 320.  
 Behr, Hermann, 247. 375.  
 Behrend, Max, 45.  
 Behrens, Max, 125.  
 Behring, Christian, 312.  
 Beier, Franz, 111. 313.  
 Beines, Karl, 191.  
 Beklemischeff, Gregor, 58.  
 Bekman-Schterbina, E., 317.  
 Belina, Stephan, 382.  
 Bellermand, Heinrich, 265.  
 Bellwidr, Emma, 121. 188.  
 Beloussow, M. E., 60. 316.  
 Benda, Margarete, 379.  
 Benda, Willy, 379.  
 Bender, Marie, 308.  
 Bender, Paul, 54. 235. 256. 380.  
 Benevoli, Orazio, 120.  
 Benois (Maler) 236.  
 Béon, Alexandre, 106.  
 Berber, Felix, 57. 59. 120. 126. 312. 377.  
 Berend, Fritz, 189.  
 Berg-Steingraeber, Margarete, 371.  
 Bergas, Rita, 118. 249. 381.  
 Berger, Rudolf, 235.  
 Berger, Wilhelm, 52. 182. 307. 314.  
 Berger-Rilba, Isa, 243. 313.  
 Bergmann, Bruno, 188.  
 Bergmann, Hans, 302.  
 Bergmann-Oumiroff, Tania, 118.  
 Bergwein, Marie, 243.  
 de Bériot, Charles, 107.  
 Berkowski, Herman, 50.  
 Berliner Tonkünstlerinnen-Orchester, Neues, 370.  
 Berlioz, Hector, 21. 41. 52. 56. 86 („Tonmalerei.“ Ein unbekannter Aufsatz von H. B.). 98. 121. 122. 125. 126. 128 (Bild). 191. 239. 250. 251. 255. 288. 289. 302. 311. 312. 313. 341. 354. 360. 369. 380. 384.  
 Berlitz, Ella, 191.  
 Bernard, J. L., 359. 384.  
 Berner, Conrad, 308.  
 Berner, Lieselott, 308.  
 v. Bernhard - Trzaska, Wanda, 381.  
 Bernhardt, Sarah, 112.  
 Berr, José, 384.  
 Berthier (Kapellmeister) 254.  
 Berthold 54.  
 Berthau, Alice, 185.  
 Béthenod, Pierre, 253.  
 Beyer, Ernst, 122.  
 Beyer, Heinz, 48. 370.  
 Beyle (Sänger) 113.  
 Bibliothek, Kgl. (Berlin), 269. 275. 279.  
 Biden, Sydney, 55. 191. 240. 378.  
 Bieler, August, 57. 242. 374.  
 Bienstock, Heinrich, 367 („Zuleima“. Uraufführung in Karlsruhe).  
 Bierbaum, Otto Julius, 227.  
 Binder, Fritz, 248.  
 Binger, Anna, 117.  
 Binter 214. 215.  
 v. Binzer, Erika, 56. 191. 379.  
 Birkigt, Hugo, 58. 253.  
 Birkigt-Quartett 253.  
 Birnbaum, Alexander Z., 62.  
 Birnbaum (Magister) 18.  
 Bischof, Ferdinand, 120.  
 Bischoff, Fritz, 366.  
 Bischoff, Hermann, 59. 246.  
 Bischoff, Johannes, 240.  
 Bittner, Julius, 237.  
 Bizet, Georges, 41. 117. 337.  
 Bland, Elsa, 231.  
 Bläservereinigung der Hofkapelle (Weimar) 126.  
 Bläservereinigung, Karlsruher, 55.  
 Bläservereinigung, Pariser, 311.  
 Blech, Leo, 43. 366.  
 Bleyle, Karl, 126. 187. 252. 316. 318. 373. 374. 380.  
 Bloch, Ernest, 47.  
 Blokzijl, Max, 242.  
 Blum, Carl Robert, 40. 41.  
 Blume, Else, 43.  
 Blume, Hans, 54.  
 Blumenfeld, Felix, 306.  
 Blumer, Theodor, 377.  
 Blüthner-Orchester 49. 116. 117. 183. 184. 240. 241. 243. 244. 255. 305. 306. 370. 371. 373.  
 Boccherini, Luigi, 248.  
 Bock, Philipp, 301.  
 Böcklin, Arnold, 209.  
 Bodanzky, Arthur, 319.  
 de Boeck (Komponist) 308.  
 Boeche, Ernst, 59. 191. 192. 247. 252. 302. 303. 313. 318.  
 Boehm-van Endert, Elisabeth, 231. 234. 252.  
 Boelitz, Martin, 55.

- Boëllmann, Leon, 312.  
 Boeneken, Lucie, 299.  
 de Boer, Willem, 256. 384.  
 Boerlage-Reyers, Charlotte, 182. 243. 302.  
 Boettge, Adolf, s. Totenschau XII. 10.  
 Bogdanowitsch (Sänger) 58.  
 Böhmer, Louise, 370.  
 Bokmayer, Elisabeth, 59. 250.  
 Bolm, Adolf, 181.  
 Bonnard, Fr., 51.  
 Bononcini, G. B., 126. 304.  
 Borchers, Gustav, s. Totenschau XII. 10.  
 Borjes, Käte, 246.  
 Bornemann, Heinrich, 312.  
 Borodin, Alexander, 317.  
 Borowski (Pianist) 59.  
 van der Borren, Charles, 293.  
 Börresen, Hakon, 121.  
 v. Bortkiewicz, S., 371.  
 Boruttau, Alfred, 383.  
 Borwick, Leonard, 125.  
 Bosch, Katharina, 248. 315.  
 v. Bose, Fritz, 190. 251.  
 Bosetti, Hermine, 109. 110. 301. 366.  
 Boskoff, Georg, 61.  
 Bosse (Sänger) 319.  
 Bossi, Enrico, 189. 190. 250. 252. 310. 314. 318. 379. 382.  
 Bostroem, Hanna, 306.  
 Böttcher, Hermann, 366.  
 Bouchalow (Komponist) 307.  
 Boulanger, Nadia, 241.  
 Brahms, Johannes, 35. 36. 47. 48. 49. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 98. 102. 106. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 191. 226. 227. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 252. 253. 254. 255. 256. 265. 266. 275. 277. 289. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 320 (Bild). 350. 360. 363. 369. 372. 373. 375. 376. 377. 378. 380. 381. 383. 384.  
 Brahms-Verein (Berlin) 307.  
 Brandenberger, Ernst, 111.  
 Brandts-Buys, Jan, 118.  
 Braschowanoff, Georg, 224.  
 Brauer, Max, 55. 378.  
 Braun, Carl, 115. 179. 232.  
 Braun (Violinist) 377.  
 Braunfels, Walter, 48. 53. 59. 120. 121. 192. 302. 304. 318. 373.  
 v. Braunmühl, Julia, 242.  
 Braunroth, Ferdinand, 161.  
 Brause, Hermann, 251.  
 Brecher, Gustav, 45. 229. 235. 290. 300. 367.  
 Breitenfeld, Richard, 125.  
 Breitskopf & Härtel 20. 195. 278. 292. 293. 342. 345.  
 Brentano, Clemens, 221.  
 Breuning, Gunna, 119. 120.  
 v. Breuning, Stephan, 343.  
 Bridge, Frederick, 316.  
 Briesemeister, Maria, 372.  
 Brinkmann, Rudolf, 299.  
 Brüdler, F. F., 205.  
 Brockhaus, F. A., 348.  
 Brode, Max, 121. 122.  
 Brodersen, Fritz, 253. 300. 380.  
 Bromberger, David, 247.  
 Bronsgeest, Cornelis, 243. 371.  
 Brown, Eddy, 240. 252. 255. 318. 378. 383.  
 Bruch, Max, 47. 58. 189. 229. 250. 252. 308. 312. 315. 316. 317. 319. 369. 376. 379.  
 Bruch, Wilhelm, 381.  
 v. Brucken-Fock, Emile, 382.  
 Bruckmann, F., 195.  
 Bruckner, Anton, 52. 58. 62. 63. 102. 115. 122. 127. 192. 247. 254. 290. 291. 304. 309. 311. 317. 350. 360. 369. 376. 377. 378. 379. 384.  
 Bruhn, Eva, 315.  
 Brun, A., 119.  
 Bruneau, Alfred, 241. 368.  
 Bruno, Georg, 231.  
 Brunsvik, Therese, 193.  
 Brunsch, Margarete, 367.  
 v. d. Bruyn, W., 247.  
 Bücher, Karl, 268.  
 Buers, Willy, 111. 236.  
 Bugge, Erna, 123.  
 Buhlig, Richard, 307. 308.  
 Bull, John, 293.  
 v. Bülow, Hans, 101. 287. 302. 349.  
 Bulyschew, W., 58. 317.  
 Bungert, August, 179.  
 Burchard-Hubenia, Olga, 43. 232.  
 Burckhardt, A., 244.  
 Burckhardt, H., 54.  
 Burckhardt, Jakob, 260. 265.  
 Burckhardt-Quartett 54.  
 Bureau-Berthelot (Sängerin) 53.  
 Bürger, Anron, 183. 190. 255.  
 Bürger, Gottfried August, 261.  
 Bürke, Franz, s. Totenschau XII. 11.  
 Burmeister, Richard, 252.  
 Burmester, Willy, 53. 56. 115. 192. 255. 310. 318. 376.  
 Burstein, Rebecca, 190.  
 Busch, Fritz, 252.  
 Büsing-Gosch, Katharina, 59.  
 Busoni, Ferruccio, 58. 60. 61. 62. 116. 121. 124. 183. 186. 246. 250. 252. 255. 256. 300. 303. 316. 371.  
 Butts, Julius, 247.  
 Butt, Clara, 310.  
 Büttner, Max, 238. 311.  
 Buttykay, Akusius, 233.  
 Butze, Nusch, 366.  
 Buysson, Fr., 61.  
 Byrd, William, 293.  
 Byron, Lord, 354.  
 Cäcilienverein (Braunschweig) 374.  
 Cäcilienverein (Wiesbaden) 64.  
 Caffaret, Lucie, 52.  
 Cahier, Charles, 191. 237.  
 Cahnbley-Hinken, Tilly, 56. 61. 190. 248. 249. 310.  
 Cain, Henri, 46. 298.  
 Caldara, Antonio, 118. 120.  
 Calderon 54. 261. 262.  
 Callish, Betty, 308.  
 Capet-Quartett 51. 61. 125. 381.  
 a cappella-Chor (Kiel) 314.  
 Carloforti, Maria, 251.  
 Carpani, Giuseppe, 86. 87. 88. 92. 93.  
 Carreño, Teresa, 120. 124. 125. 182. 314. 318. 383.  
 Carreras, Maria, 61. 379.  
 Carrière, Moritz, 346.  
 Caruso, Enrico, 102. 309.  
 Casadesus, Henri, 319.  
 Casals, Pablo, 60. 116. 124. 239. 254. 302. 308. 310. 312. 317. 376. 384.  
 de Cascillo (Pianist) 374.  
 Casella, Alfredo, 117. 374.  
 Caspary, Heinz, 53.  
 Casterra, Oskar, 48. 185.  
 Catalani, Alfredo, 358.  
 v. Catopol, Elise, 44.  
 Cavalli, Fr., 313.  
 Cellini, Benvenuto, 288. 289.  
 Cernicoff, Wladimir, 120.  
 Cervantes, Maria, 252.  
 Cervi-Caroli (Sängerin) 46.  
 Cesti, M. A., 313.  
 Chabrier, Emanuel, 313.  
 Chacon (General) 338.  
 Chaloff, Julius, 241.  
 Chalor, Hélène, 242.  
 Chamberlain, H. St., 26. 223. 224.  
 v. Chamisso, Adelbert, 115.  
 Champfleuri 354.  
 Charlotte, Kaiserin von Mexiko, 339.  
 Charpentier, Gustave, 127. 180. 232.  
 Chatham, William Pitt, 184. 240.  
 Chausson, Ernest, 51. 61. 114. 117.  
 v. Chavanne, Irene, 234.  
 v. Chelius, Oskar, 240.  
 Chemet, Renée, 53. 57. 247. 249.

- Chenal (Sängerin) 113.  
 Cheridjian - Charrey, Marcelle, 53.  
 Cherubini, Luigi, 55. 121. 317. 359. 369. 370. 384.  
 Chessin, Alexander, 254. 319.  
 Chevillard, Camille, 59. 125. 302. 382.  
 Chmel (Sänger) 113.  
 Chop-Groenevelt, Celeste, 318.  
 Chopin, Frédéric, 35. 48. 52. 57. 58. 59. 60. 61. 98. 116. 117. 123. 124. 125. 127. 183. 185. 186. 189. 190. 191. 192. 242. 253. 254. 291. 296. 306. 307. 310. 314. 317. 370. 371. 377. 379. 383. 384.  
 Chor, Akademischer (Berlin), 49.  
 Chor, Gemischter (Bremen), 246.  
 Chor, Gemischter (Zürich), 256.  
 Chor, Philharmonischer (Berlin), 229. 240. 369.  
 Chor, Philharmonischer (Kassel), 313.  
 Chor, Philharmonischer (Kiel), 314.  
 Chor, Philharmonischer (Königsberg i. Pr.), 122.  
 Chor, Philharmonischer (Leipzig), 56. 379.  
 Chor, Philharmonischer (Wien), 127. 383.  
 Chor-Schulverein (München) 191.  
 Choral Society, Royal (London), 123.  
 Choralion Cie. (Berlin) 372.  
 Christian von Troyes 39.  
 Christmann, Gabriele, 61.  
 Christophoulos, Athanasios, 304.  
 Chrysander, Friedrich, 84. 248.  
 Cilea, Francesco, 358.  
 Clairmont, Eva, 237.  
 Clark (Sänger) 382.  
 Clarus, Max, 232.  
 Classical Concerts (London) 124.  
 Claußnitzner, Paul, 364.  
 Clegg, Edith, 125.  
 Cleve, Halfdan, 47.  
 Cleuwer, Johann, 310.  
 Closner, J., 318.  
 Cloß, Margarete, 50.  
 Closson, Louis, 241. 244.  
 Clutsam-Klavatur 119.  
 Coates, Albert, 161. 254.  
 Coën, Lina, 51.  
 Coleridge-Taylor, Samuel, 124.  
 Colonne-Konzerte 59. 125. 253. 381.  
 Concerts Populaires (Brüssel) 52. 308.  
 Concerts Ysaye 52.  
 Concordia (Wiesbaden) 64.  
 v. Conta (Sängerin) 62.  
 Conti 364.  
 Corbach, Karl, 255.  
 Cord, Gustav, 312.  
 Corelli, Arcangelo, 51. 122. 185. 306.  
 Corfield-Mercer, Artur, 109.  
 Mc. Cormack (Sänger) 180.  
 Cornelius, Peter, 58. 64. 98. 110. 118. 224. 246. 377.  
 Cornelius, Peter (Sänger), 180.  
 Cornet (Direktor) 201.  
 Cortot, Alfred, 239. 247. 252. 256.  
 Cossart, Leland A., 371.  
 Costa, Franz, 237.  
 Couperin, François, 59.  
 Courbières (Sängerin) 368.  
 Courvoisier, Walter, 56. 59. 318.  
 Covent Garden-Oper (London) 180. 300.  
 Coward, Henry, 316.  
 Cowen, Frederic H., 124.  
 Craft, Marcella, 291.  
 Cras, Jean, 108.  
 Crickboom, Mathieu, 114. 243. 244.  
 Croiza (Sängerin) 298.  
 Crumb, C., 51.  
 Crusen, Georg, 308.  
 v. Csuka, Bela, 116.  
 Cui, César, 307.  
 Culp, Julia, 53. 59. 126. 248. 253. 255. 310.  
 Curzon, G., 51.  
 Cuypers, Hub., 240.  
 Czerniawsky, Gregor, 251.  
 Dachs, Oskar, 63.  
 Dahms, Walter, 100.  
 v. Dameck, Hjalmar, 51.  
 Damengesangverein (Mainz) 125.  
 Dankewitz, Elsa, 59.  
 Dante 249.  
 Danza (Pianist) 251.  
 Darewski, Max, 124.  
 Dargier-Peltier (Pianistin) 382.  
 Dargomyshky, Alexander, 307.  
 Daumer, C. F., 296.  
 Daumier, Honoré, 128.  
 Daub, Gertrud, 312.  
 Davies, Fanny, 124.  
 Davies, Walford, 124.  
 Davidoff, Carl, 307.  
 Debicka, Hedwig, 113. 382.  
 Debogis, Marie-Louise, 120. 248. 310. 313.  
 Debuser, Tiny, 251.  
 Debussy, Claude, 41. 42. 44. 51. 53. 61. 98. 109. 120. 124. 127. 179. 241. 244. 246. 250. 252. 253. 254. 298. 300. 309. 313. 317. 318. 319. 370. 381. 382.  
 Dechert, Hugo, 182. 303. 370.  
 Decker, Felix, 238.  
 Decker, Jacques, 235.  
 Dehmel, Richard, 48.  
 Dehmlow, Hertha, 47. 189. 252.  
 Delaine, Jacques-Auguste, 341. 342.  
 Delaunoy, Raymonde, 60.  
 Delius, Frederick, 116. 117. 127. 189. 256. 300. 312. 316. 318.  
 Delmar, Elsa, 185.  
 Delprat, Carmen, 183.  
 Deman, Rudolf, 55.  
 Dement (Flötist) 247.  
 Demetriescu, Theophil, 52. 191. 382.  
 Denera, Erna, 235.  
 Denys, Thomas, 61.  
 Dessau, Bernhard, 49. 248. 312.  
 Dessoff, Gretchen, 120. 380.  
 Destinn, Emmy, 180.  
 Deutsch, Frida, 375.  
 Deutsch, L., 372.  
 Deutsches Theater, Neues (Prag), 113. 369.  
 Dickmann, Elisabeth, 313.  
 Diedel-Laaß, Gertrud, 232.  
 Diederichs, Eugen, 259.  
 Diedicke, Paul, 232.  
 Diémer, Louis, 252.  
 Diener, Fritz, 234.  
 Diestel, Meta, 126.  
 Dietz (Komponist) 307.  
 v. Dittersdorf, Karl, 313. 364.  
 Dobbert, Pauline, 318.  
 Dobrowolska, F., 58.  
 Döbereiner, Christian, 59.  
 Doebber, Johannes, 255.  
 v. Dohnányi, Ernst, 51. 119. 120. 124. 126. 234 („Tante Simona“, Uraufführung in Dresden). 243. 244. 302. 303. 305. 310. 315. 373.  
 Dohnanyi-Trio 305.  
 Dohrn, Georg, 247. 375.  
 Dolores, Antonia, 250.  
 Dolzycki, Adam, 305.  
 Dömötör, J., 233.  
 Donandt, Elli, 247.  
 Donizetti, Gaetano, 299.  
 Donndorf, Peter, 126.  
 Dorf Müller, Franz, 189. 191.  
 Draeseke, Felix, 54. 349 ff (F.D.†) s. Totenschau XII. 12.  
 Draeseke, Theodor, 349.  
 Draper, Ch., 124.  
 Dramsch, Gustav, 237.  
 van Dresser, Marcia, 299.  
 Dreßig (Conrektor) 17. 18.  
 Drewett, Norah, 126.  
 Dreyschock, Alexander, 287.  
 Drill-Orridge, Theo, 367.  
 Droyhman (Komponist) 59.  
 v. Dubiska, Irena, 49.  
 Dubois, Léon, 247. 309.  
 Dubois, Théodore, 53. 58. 59.  
 Duelberg, Ewald, 110.  
 Duesberg, Nora, 250.



- Dukas, Paul, 251. 317. 319. 376. 379.  
 Dumesnil, Maurice, 54. 60. 240. 312.  
 Duncan, Isadora, 181. 227.  
 Dunhild, Th., 124.  
 Dunn, John Petrie, 57.  
 Duparc, Henri, 382.  
 Dupont, Gabriel, 304.  
 Dupuis, Sylvain, 52. 308.  
 Durand, A., 381.  
 Durand & Fils 42. 206.  
 Dürer, Albrecht, 260.  
 Durieux, Tilla, 183.  
 Durigo, Ilona, 55. 58. 60. 61. 125. 188. 250. 256. 302. 310. 370. 384.  
 Durosoir, Lucien, 305. 307. 374.  
 Duschak, Béla, 234.  
 Dux, Claire, 43. 300.  
 Dvořák, Anton, 48. 56. 61. 98. 118. 120. 121. 123. 124. 184. 246. 248. 303. 305. 312. 316. 373. 375. 376. 381.  
 Dyck, Felix, 48.  
 Dygas, Ignatz, 391.  
 Easton, Florence, 366.  
 Ebel, Arnold, 186. 374.  
 Ebell, Hans, 319.  
 Ebner, Joseph, 256.  
 Ebner, Marie, 238.  
 Eckel, Ch. Gerhard, 53. 120.  
 Edger, Louis, 316.  
 Egénieff, Franz, 52. 250. 253.  
 Egidi, Arthur, 244.  
 v. Ehrenstein (Staatsanwalt) 195.  
 Ehrhard, Alma, 123.  
 Ehrlich, Th., 317.  
 v. Ehrmann, Alfred, 294.  
 Eibenschütz, José, 182.  
 v. Eichendorff, Joseph Frhr., 251. 376.  
 Eickemeyer, Willy, 110. 249.  
 Eisele, Anny, 187. 190.  
 Eisenberger, Severin, 52. 54. 191. 248. 252. 311. 318. 375.  
 Eisner, Bruno, 371. 373.  
 Eisner, Stella, 237.  
 Elb, Margarete, 232. 366.  
 Eldering, Bram, 188. 381.  
 Elgar, Edward, 61. 123. 124. 316. 319.  
 Elgers, Paul, 184. 242.  
 Elizza, Elisa, 181.  
 Ellis, Ashton, 202.  
 Elman, Mischa, 125. 246.  
 El-Tour, Anna, 48.  
 Elwes, B., 124.  
 Emmert, Frl., 3.  
 Eneri, Irene, 250. 254.  
 Enesco, Georges, 184. 244. 302. 310. 383.  
 Engelsmann, Walter, 47.  
 Englert, Prof., 15.  
 Englerth, Gabriele, 232.  
 Enze, Anna, 60. 314.  
 Epstein, Loni, 310.  
 Erb, Karl, 126.  
 v. Erdmannsdörfer-Fichtner, Pauline, 381.  
 Erhard-Sedlmayer, Josephine, 111.  
 Erlanger, Camille, 112 („La Sorcière“. Uraufführung in Paris.)  
 Erlebach, Ph. H., 118.  
 Erler-Schnaudt, Anna, 188. 249. 318. 378.  
 Ermold, Ludwig, 110. 299.  
 Ernesti, Joh. August, 18.  
 Erregots-Busch, Erna, 298.  
 Ertel, Paul, 106. 117. 181. 243.  
 v. Ertmann, Dorothea Baronin, 103.  
 Eschenbach, Walter, 122.  
 Eschenburg, J. J., 342.  
 Eschmann-Dumur, Carl, s. Totenschau XII. 12.  
 Espenhahn, Fritz, 47. 242.  
 Essipoff, Annette, 254.  
 Estey-Perzina 187.  
 Ettelt, O., 247.  
 Euripides 347.  
 Ewers, Franz, 243.  
 van Eweyk, Arthur, 47. 302.  
 van Eyken, Heinrich, 123. 319.  
 Fährmann, Hans, 372.  
 Falk, Richard, 371.  
 Falk-Mehlig, Anna, 114.  
 Fall, Leo, 236.  
 Fanelli, Ernest, 61. 317. 381.  
 Fanger, Otto, 111.  
 Färber (Sängerin) 379.  
 Faßbender, Peter, 256. 384.  
 Fauré, Gabriel, 51. 60. 382.  
 Fay, John Carlton, 316.  
 Fay, Maud, 301.  
 Fear, Rose, 61. 317.  
 de Febrer (Sängerin) 125.  
 Federhoff-Möller, Fanny, 380.  
 Federlein, Gottlieb, 214.  
 Feigerl, Rudolf, 249.  
 Feinhals, Fritz, 302. 366.  
 Felderhoff, Reinhold, 320.  
 Fenten, Willy, 52. 251. 310.  
 Fest, Max, 123.  
 Fetscherin, Frida, 115.  
 Fibich, Zdenko, 187.  
 Fiebig, H., 247.  
 Fiebigler, Erna, 232.  
 Fiedemann, Alexander, 305.  
 Fiedler, Gisela, 49.  
 Fiedler, Heinrich, 49. 382.  
 Fiedler, Max, 191. 240.  
 v. Fielitz, Alexander, 188.  
 Fiering, Rudolf, 302.  
 Fink, Hermine, 189.  
 Fink, Mizzi, 366.  
 Fino-Savio, Chiarina, 306.  
 Fischer, Albert, 248.  
 Fischer, Edwin, 114. 371. 377. 381.  
 Fischer, Hugo, s. Totenschau XII. 8.  
 Fischer, Richard, 49. 120. 375.  
 Fischer, Wilhelm, 195. 199. 205.  
 Fischer-Maretszki, Gertrud, 46. 54. 116. 118. 190.  
 Fitzau, Franz, 248.  
 Fitzgerald (Major) 232.  
 Fitzner-Quartett 118. 125. 303.  
 Fitzwilliam Virginal Book 293.  
 Fleck, Fritz, 318.  
 Fleisch, Maximilian, 54.  
 Fleischer-Edel, Katharina, 50.  
 Flesch, Carl, 47. 48. 52. 59. 114. 182. 256. 311. 316. 374. 375.  
 Flith, Elsa, 53. 191.  
 Flockenhaus, Ewald, 249.  
 Floerke, Gustav, 209. 210.  
 Flohr, Hubert, 54.  
 Flonzaley-Quartett 64. 124. 253.  
 Florean, Florian, 317.  
 Fodor, A., 233.  
 Foerstel, Gertrude, 115. 190. 191. 248. 250. 376. 383.  
 Fokin, Michel, 236.  
 Forchhammer, Ejnar, 298.  
 Fordan-Elgers, Hilde, 242.  
 Forkel, Joh. Nikolaus, 102. 293.  
 Formichi, Elena, 379.  
 Forsell, John, 43. 110. 189. 235. 300.  
 Förster, Georg, 298.  
 Förster-Lauterer, Bertha, 366.  
 Forsyth, C., 248.  
 Fortelni, Rosine, 231. 366.  
 Forti, Helena, 110. 231. 299.  
 Foster, Muriel, 125.  
 Fournier (Cellist) 382.  
 Franchetti, Alberto, 358.  
 Francillo-Kaufmann, Hedwig, 43. 367.  
 Franck, César, 44. 52. 54. 123. 124. 126. 127. 184. 191. 239. 245. 249. 250. 251. 255. 256. 308. 316. 317. 318. 319. 341. 369. 373.  
 Franck-Manczyk, Anna, 241.  
 Franco-Zuffelato, Rina, 371.  
 Frank, Herta, 248.  
 Frank, Maur., 121.  
 Frank, Melchior, 262.  
 Franke-Rocke, M., 47.  
 Franken, Guida, 117.  
 v. Frankenstein, Clemens Frhr., 289.  
 Franko, Sam, 187. 244. 373.  
 Franquin, J., 62.  
 Franz, Gustav, 305.  
 Franz, Robert, 379.  
 Franz Josef I., Kaiser, 360.  
 Franz-Singakademie, Robert, 189.  
 Frauenchor (Essen) 120. 311.  
 Frauenchor (Straßburg i. E.) 62. 256.

- Frauenchor, Dessoffschcr, 120.  
 252. 310. 380.  
 Frauenchorverein, Ungarischer  
 (Budapest), 309.  
 Freund, Maria, 58. 185. 249.  
 383.  
 Freund, Robert, 256.  
 Frey, Emil, 253. 254. 302. 305.  
 318.  
 Freytag, Karl, 3. 19.  
 Freytag-Besser, Otto, 126. 239.  
 Fricke, R., 223.  
 Fried, Oskar, 115. 116. 183.  
 303. 377.  
 Fried, Richard, 238.  
 Friedberg, Karl, 55. 56. 247.  
 251. 307. 310. 315. 369. 375.  
 376. 378. 379. 381.  
 Friedlaender, Max, 119. 265. 275.  
 Friedman, Ignaz, 123. 191. 252.  
 310. 316. 383.  
 Friedrich der Große 13.  
 Friedrich, Gustav, 243.  
 Friesen, Friedrich, 44.  
 Frisch, Paula, 185. 190. 191.  
 Frischen, Josef, 377.  
 Frischenschlager, Fridwig, 47.  
 Fritschin, Joh. Rosina, 5.  
 Fritz, Reinhold, 126.  
 Fröbe, Iwan, 246. 305. 370.  
 Frodl, Karl, 62. 256.  
 Fröhlich, Alfred, 44. 234.  
 Fröhlich-Förster, Hermine, 44.  
 Fromme, Richard, 101.  
 Frommer, Paul, 111.  
 Frotzler, Karl, 247.  
 Frühling, Carl, 120.  
 Fuhrmeister, Fritz, 371.  
 Fuller-Maitland, J. A., 213.  
 Funck, Therese, 250.  
 Fürstenau, Moritz, 15.  
 Fürstner, Adolph, 198. 201. 203.  
 217.  
 Furtwängler, Wilhelm, 383.  
 Furuhjelm, Erik, 250.  
 v. Gabain, Anna, 244.  
 Gábor (Sänger) 233.  
 Gabrilowitsch, Ossip, 49. 59. 61.  
 184. 191. 239. 242. 249. 308.  
 318. 380.  
 Gade, Niels W., 122.  
 Gaede (Sängerin) 313.  
 Gaertner, Walter, 234.  
 Gailhard, André, 125. 368 („Le  
 sortilège“. Uraufführung in  
 Paris).  
 Gailhard, Pedro, 368.  
 Gaillard, Jacques, 184. 244.  
 Gallé, Maud, 59.  
 Galli, Inah, 190. 245. 319.  
 Gaillard, Joh. Ernst, 382.  
 Gambke, Fritz, 253.  
 Gandolfi, Alfredo, 315.  
 Garden, Mary, 232.  
 Gaßner, Ferdinand Simon, 342.  
 Gautier, Théophile, 354.  
 Gazette musicale de Paris 86.  
 Gehrig, Annie, 305.  
 Geisendorfer, Julius, 366.  
 Geisler, Paul, 253.  
 Geiße-Winkel, Nicola, 250.  
 Gelbart, Eduard, 311.  
 Geller, Margarete, 241.  
 Geloso, Albert, 317.  
 Geloso-Quartett 316.  
 Geminiani, Francesco, 50.  
 Genossenschaft Deutscher Ton-  
 setzer 230.  
 Gentz, August, 303.  
 Georgii, Walter, 191. 318. 320.  
 Gerald, Frances, 231.  
 Gérardy, Jean, 48. 64. 120.  
 Gerhardt, Elena, 58. 125. 254.  
 255.  
 Gerhart, Rudolf, 111.  
 Gerhäuser, Emil, 238.  
 Gericke, Wilhelm, 63.  
 Germani, Muza, 315.  
 Germer, Heinrich, s. Totenschau  
 XII. 9.  
 Gernsheim, Friedrich, 64. 126.  
 247. 307. 314. 377.  
 Gesangverein, Akademischer  
 (Gießen), 376.  
 Gesangverein, Akademischer  
 (Heidelberg), 121.  
 Gesangverein, Basler, 115. 302.  
 Gesangverein, Duisburger, 188.  
 Gesangverein, Kieler, 314.  
 Gesangverein, Röhlscher, 311.  
 Gesangverein, Spitzerscher, 247.  
 Gesangverein, Städtischer (Hagen  
 i. W.), 312.  
 Gesellschaft der Musikfreunde  
 (Berlin) 47. 182.  
 Gesellschaft der Musikfreunde  
 (Wien) 62. 63. 64. 229. 230.  
 287. 291. 359. 360. 384.  
 Gesellschaft für Blasmusik,  
 Moderne (Paris), 316.  
 Gesellschaft für moderne deutsche  
 Musik, Französische, 253. 381.  
 Gesellschaft, Musikalische (Dort-  
 mund), 310.  
 Gesellschaft, Musikalische (Köln),  
 55. 189. 251. 315. 378.  
 Gesellschaft, Musikalische (Leip-  
 zig), 56. 251. 379.  
 Gesellschaft, Musikhistorische  
 (St. Petersburg), 254.  
 Gesellschaft, Philharmonische  
 (Bremen), 247.  
 Gesellschaft, Philharmonische  
 (Helsingfors), 250.  
 Gesellschaft, Philharmonische  
 (Paris), 60.  
 Geselschap, Marie, 191. 312.  
 Geßner, Franz, 52.  
 Getems-eddin-Hafis, Mohammed,  
 296.  
 Gewandhaus-Kammermusik 56.  
 Gewandhaus-Konzerte 55. 122.  
 123. 189. 251. 315. 378.  
 Gewandhaus-Orchester 190. 379.  
 Gewandhaus-Quartett 379.  
 Geyer, Marianne, 382.  
 Geyer, Steffi, 250. 310.  
 Gianotti, Pietro, 105.  
 Gibbons, Orlando, 293.  
 Gille, Karl, 189. 367. 377.  
 Giorgi, Angelika, 49.  
 Giotto 242.  
 Gipser, Else, 59. 251. 315. 373.  
 Gittelson, Frank, 184.  
 Giucci, Camilo, 371.  
 Glas, Richard, 373.  
 Glasenapp, C. F., 195. 209. 223.  
 Glau, Louis, 61.  
 Glazounow, Alexander, 58. 190.  
 191. 254. 255. 307. 308. 317.  
 319. 381.  
 Gleitz, Karl, 123. 314.  
 Gless, Julius, 61.  
 Glière, Reinhold, 53. 124. 380.  
 Glinka, Michail, 307.  
 Glinz, Helene, 48.  
 Gluck, Chr. W., 46. 91. 156.  
 162. 163. 232. 233. 263. 266.  
 275. 304. 313. 357. 366.  
 Gmeiner, Luise, 243.  
 Gmeiner, Rudolf, 305.  
 Gmür, Rudolf, 113.  
 Gnegchi, Vittorio, 256.  
 Godenne, Suzanne, 310. 319. 382.  
 Godowsky, Leopold, 108. 123.  
 247.  
 Goebel, Bruno, 122.  
 Goedecke, L., 240.  
 Goehlinger 294.  
 Goethe, J. W., 22. 23. 107. 122.  
 160. 183. 220. 221. 222. 259.  
 261. 262. 263. 264. 265. 354.  
 380.  
 Goette, Elfriede, 60. 187. 243.  
 310. 375.  
 Goetz, Berta, 185. 374.  
 Goetz, Hermann, 110. 299.  
 Goetze (Kammermusiker) 203.  
 Göhler, Georg, 56. 108. 185.  
 251. 252. 315. 379.  
 Goldenweiser, Alexander, 59.  
 Goldmark, Carl, 53. 63. 64. 127.  
 255. 302. 312.  
 Goldner, Julia, 64. 127. 191.  
 Goldschmidt, Paul, 60. 256. 316.  
 369.  
 Gollanin, Leo, 49.  
 Göllner, August, 50. 305.  
 Göllrich, Josef, 45.  
 Goltermann, Georg, 363.  
 Golther, Wolfgang, 202. 205.  
 Goltz, Alfred, 179.

- Goodson, Katharine, 317. 371. 375. 381.  
 Gorn, Kurt, 187.  
 Gorter, Albert, 45. 190. 237. 368. 380.  
 Gotham, Majorie, 373.  
 Gottlieb, Eugen, 43. 298.  
 Götz, Gina, 375.  
 Götze, Marie, 43.  
 Götzl, Anselm, 237.  
 Gounod, Charles, 44. 298.  
 Graeve, Anna, 305.  
 Grainger, Percy, 316.  
 Gram, Peder, 251.  
 Grammann, Carl, 53.  
 Grams, Else, 184.  
 Granados y Campina, E., 119.  
 Grane, Lina, 308.  
 Grangwyn, 181.  
 Granville-Smith, J., 51.  
 Grassegger, Franz, 109.  
 Grau, Arno, 235.  
 v. Grave, Elsa, 127.  
 Gregor der Große 263.  
 Gregor, Hans, 113. 114.  
 Gregori, Ferdinand, 383.  
 Greif, Martin, 240.  
 Gresser, Emily, 55.  
 Grétry, A. E. M., 374.  
 Gretschaninow, Alexander, 295. 318.  
 Grevenberg, Julius, 366.  
 Grevesmühl, Hermann, 61. 256.  
 Grieg, Edvard, 51. 62. 98. 125. 187. 190. 313. 315. 382.  
 Grieg, Nina, 125.  
 Griff, Emil, 109.  
 Grillparzer, Franz, 261. 359.  
 Grimm, Gebrüder, 39.  
 Gröbke, Adolf, 113. 301.  
 Groenen, Josef, 126.  
 Groll, Lotte, 190.  
 Groß, Carl, 111.  
 v. Grothe, Toni, 50.  
 Grove, George, 273.  
 Grovlez, Gabriel, 382.  
 Gruder-Guntram, Hugo, 298.  
 Grudzinski, Wacław, 183.  
 v. Gruenewald, Otto, 49.  
 Grumbacher-de Jong, Jeannette, 49. 122.  
 Grümmer, Paul, 64. 309. 320. 373.  
 Grümmer, Wilhelm, 113. 187. 302. 320. 373.  
 Grünberg, Max, 305.  
 Grünewaldt, Matthias, 260.  
 Grünfeld, Alfred, 58. 123.  
 Grünfeld, Florian, 183.  
 Grünfeld, Heinrich, 49. 248. 312.  
 Grützmacher, Friedrich, 182. 254. 381.  
 G'schrey, R., 59.  
 Gugler, B., 290.  
 Guidé (Theaterdirektor) 44. 233.  
 Guilbert, Yvette, 62. 241. 251. 311. 316. 374.  
 Gumpert, Julian, 249.  
 v. Gumpenberg, Hanns, 301.  
 Gundlach, Georg, 242.  
 Gunst, Eugen, 59. 317.  
 Günter, Helene, 184.  
 Günzburg, Mark, 123. 190. 305.  
 Gura, Hermann, 62. 121. 248. 249. 310. 374.  
 Gura-Hummel, Annie, 62. 121. 248. 249. 310.  
 Gurlitt, Manfred, 307.  
 Gürtler, Hermann, 48. 126.  
 Gürzenich-Konzerte 55. 189. 251. 314.  
 Gürzenich-Quartett 189. 378.  
 Gutheil-Schoder, Marie, 181. 320.  
 Guttmann, Wilhelm, 244. 302. 307.  
 Haag, Hans, 304.  
 de Haan-Manifarges, Pauline, 61. 311.  
 Haas, F., 61.  
 Haas, Joseph, 191. 256. 318. 320.  
 Haase (Hofmeister) 17. 18.  
 Hadley, Henry, 117.  
 Hadwiger, Alois, 43. 232.  
 Haenisch, Lucie, 50.  
 Hafgren, Erik, 58.  
 Hafgren-Waag, Lilli, 43. 237. 247. 366.  
 Hagel, Karl, 187.  
 Hagel, Richard, 56. 112. 187. 236. 366.  
 Hagen, Adolf, 299. 375.  
 Hahn, Reynaldo, 242.  
 Haile, Eugen, 51.  
 Haimel, Paula, 250.  
 Hair, David, 52. 118.  
 Halbaerth, Bella, 299.  
 Halévy, Fromental, 159.  
 Hall, Marie, 124.  
 Hailensleben, Erna, 43.  
 Haller, Gerda, 127.  
 Hallwachs, Carl, 313.  
 Halm, August, 190.  
 Hamann-Quartett 248.  
 Hambourg, Mark, 52. 253. 317.  
 Hammer, Birger, 185.  
 Hammerstein, Oscar, 180.  
 Hand, Ferdinand Gotthelf, 346.  
 Händel, Georg Fr., 55. 56. 59. 63. 79 ff (Mendelssohns Eintreten für H.). 89. 94. 98. 100. 118. 120. 121. 128 (Bild). 135. 162. 163. 248. 249. 251. 252. 254. 256. 259. 263. 266. 306. 309. 310. 312. 313. 315. 318. 359. 373. 375. 378. 384.  
 Handel Society (London) 84.  
 Hanfstaengl, Edgar, 196.  
 Hannß, Konrad, 252. 371.  
 Hansa, Anna, 250.  
 Hansen, Cäcilie, 61.  
 Hansen, Käthe, 304.  
 Hansen, Peter, 54.  
 Hansen-Schultheß, Claire, 302.  
 Hanslick, Eduard, 260. 346.  
 Harbulot, Marie Magdeleine, 125.  
 Harding (Sängerin) 379.  
 Hardt, Anna, 255.  
 Harmonie (Zürich) 256.  
 Harrison, Beatrice, 55. 60. 114. 123. 318. 376. 381. 383.  
 Harrison, May, 55. 60. 114. 123. 318. 376. 381. 383.  
 Hart, Ludwig, 183.  
 Hartig, Arnold, 64.  
 Hartmann, Georg, 109. 226.  
 Hartzer (Flötist) 182.  
 Haskil, Klara, 125.  
 Haslinger, Tobias, 81.  
 Hasse, Hans, 183.  
 Hasse, Joh. Adolph, 251.  
 Haßler, Hans Leo, 191. 262. 313.  
 Hastung-Doppelquartett 56.  
 Hauptmann, Moritz, 348.  
 Hausburg, Conrad, 122.  
 Hauschka, Vincenz, 359.  
 v. Hausegger, Hertha, s. Totenschau XII. 9.  
 v. Hausegger, Siegmund, 47. 63. 182. 183. 240. 247. 308. 320. 369. 370. 377.  
 Hauser, O., 296.  
 ten Have (Violinist) 382.  
 Havemann, Gustav, 64. 182. 252. 315.  
 Haydn, Joseph, 47. 54. 58. 61. 62. 87. 89. 92. 98. 118. 119. 120. 121. 136. 181. 184. 188. 191. 247. 249. 250. 252. 264. 266. 313. 344. 370. 373. 375. 376. 378. 379.  
 Haym, Hans, 249.  
 Hayward, Marjorie, 317.  
 Hebbel, Friedrich, 186. 296. 369. 379.  
 Heber, R., 119. 191.  
 Hedler, Richard, 44.  
 Heermann, Hugo, 120. 312.  
 Heermann-Quartett 312.  
 Hegar, Friedrich, 58. 250. 314.  
 Hegedüs, Ferencz, 239.  
 Heger, Heinrich, 187.  
 Heger, Robert, 231.  
 Hegner, Anna, 302. 305.  
 Hegner, Marie, 302.  
 Hegner, Paula, 125.  
 Hegyesi, Lotte, 190. 255.  
 Hegyesi, Louis, 190.  
 v. Hegyi, Emanuel, 188. 252.  
 Heide, Lena, 237.  
 Helfetz, Jascha, 53. 60.  
 Heim, Emmy, 191. 382.  
 Heim, Melitta, 299. 311.  
 Heim, Viktor, 186. 239. 247.

# NAMENREGISTER

- Heindl, Viktor, 234.  
Heine, Ferdinand, 195. 196. 199. 205.  
Heine, Heinrich, 126. 240.  
Heinemann, Alexander, 51. 119. 310.  
Heinemann, Ernst, 290.  
Heinemann, Hans, 52.  
Heinrich, Alexander, 49.  
Hekking, Anton, 58. 61.  
Helbing, Hugo, 196.  
Held, Paul, 117.  
Helgers, Otto, 110.  
Hell, Theodor, 39. 195.  
Heller, Stephen, 57.  
Helling, Ilse, 57.  
Hellmesberger, Joseph, 63.  
Helmholtz, Hermann, 36. 346.  
Hempel, Frieda, 378.  
Hempel, F. C., 54.  
Henke, Waldemar, 366.  
Henrici, Frida, 246.  
Henschel, Georg, 125.  
Hensel, Heinrich, 64. 110. 125. 180.  
Henselt, Adolf, 246.  
Herbeck, Johann, 63. 360.  
Herder, Joh. Gottfried, 263. 265.  
Hermann, Hans, 51.  
Hermann, Margarete, 49.  
Hermanns, Hans, 380.  
Hermanns-Voget, Marie, 380.  
Hernady, Ella, 382.  
Herold, Wilhelm, 111. 232.  
Herpen, Charlotte, 252. 319. 378. 383.  
Herper, Frida, 111.  
Herrich, Emma, 370.  
Hertz, Edmund, 379.  
Herwegh, Georg, 201.  
v. Herzogenberg, Heinrich, 123.  
Heß, Willy, 49. 55. 182. 243. 303. 305. 308. 370.  
Heß-Quartett 242.  
Heß van der Wyk, Theodor, 314.  
Hesse, Anna, 304. 314.  
Hesse, Leopold, 118.  
Hesse, Richard, 253.  
Hettinger, Franz, 347.  
Heuberger, Richard, 237. 250.  
Heuser, Theodor, 235.  
Heuß, Alfred, 281.  
Hevesi, Dr., 233.  
Heyde, E., 318.  
Heyde-Quartett 59.  
Heydrich, Franz, 231.  
Heymann-Engel, Sophie, 187.  
Hieke, Oskar, 375.  
Hilarius, Ella, 56.  
Hildebrand, Camillo, 240. 244.  
Hildebrand, Maria, 117.  
Hiller, Ferdinand, 80. 81.  
Hiller, Joh. Adam, 104.  
Hiller (Kantor) 9.  
Hiller (Komponist) 249.  
Hillitzer (Sängerin) 121.  
Hinton, Artur, 381.  
Hinze-Reinhold, Anna, 320.  
Hinze-Reinhold, Bruno, 59. 121. 320.  
Hirschberg, Elfriede, 305.  
Hirschfeld, Robert, 62. 360.  
Hirschmann, Risa, 109. 232.  
Hirt, Fritz, 58. 61. 121. 313.  
Hirt, Luise, 375.  
Hirzel-Langenhau, Anna, 59.  
Hitzelberger, Alfons, 59. 245.  
Hlahol (Prag) 60.  
Hochheim, Paul, 109. 232.  
Hock-Quartett 120. 188.  
HoeHN, Alfred, 247. 310. 316.  
Hoesl, Marie, 46.  
v. Hoeßlin, Franz, 254.  
Hof- und Domchor, Kgl. (Berlin), 47. 60. 61. 248. 250. 253. 255. 306.  
Hoffmann, Baptist, 43. 366.  
Hoffmann, Elisabeth, 255.  
Hoffmann, E. T. A., 58. 61. 63. 211. 300.  
Hoffmann, Lydia, 305.  
Hoffmann-Onegin, Lilly, 121. 238. 371.  
Hofkapelle (Altenburg) 56. 379.  
Hofkapelle (Braunschweig) 187.  
Hofkapelle (Darmstadt) 310.  
Hofkapelle (Dessau) 248.  
Hofkapelle (Karlsruhe) 55.  
Hofkapelle (Meiningen) 53. 121. 310. 313. 376.  
Hofkapelle (Stuttgart) 126. 192.  
Hofkapelle (Weimar) 127. 320.  
Hofmann, Alois, 110. 298.  
Hofmann, Hans, 122.  
Hofmann, Josef, 58. 60. 61. 254. 317. 319.  
v. Hofmann, Ludwig, 181.  
v. Hofmannsthal, Hugo, 45. 109. 156. 235. 290. 301. 365.  
Hofmüller, Max, 46. 238.  
Hofmusik, Großherzogliche (Darmstadt), 53.  
Hofoper (St. Petersburg) 301.  
Hofopertheater, k. k. (Wien), 113.  
Hoforchester (Karlsruhe) 378.  
Hoforchester (München) 191.  
Hoforchester (St. Petersburg) 319.  
Hoftheaterchor (Dresden) 375.  
Hoftheaterkonzerte (Dresden) 53. 187. 249. 375.  
Hoftheaterkonzerte (Weimar) 319.  
Höhne, A., 239.  
Holbrooke, Joseph, 117. 180 („The Children of Don“. Uraufführung in London). 317. 369.  
Holde, Artur, 297.  
Hölderlin, Friedrich, 265.  
Hollaender, Alexis, 184.  
Hollaender, Gustav, 252. 371.  
Hollaender, Susi, 371.  
Hollander, Benno, 316.  
Holliday, Eugène, 315.  
Holm, Emil, 238.  
Homer 240. 347.  
Hönel, Elisabeth, 308.  
Honigberger, Selma, 381.  
van Hoogstraten, Willy, 58.  
Hopf (Sänger) 313.  
Hoppe, Carl, 241.  
Hoppen, Rudolf, 313.  
Hörder, Käthe, 117.  
Horn, Camillo, 374.  
Hornung 291.  
Horwitz, Karl, 369.  
Horwitz, Lucian, 312.  
Hösel, Kurt, 179 („Wieland der Schmied“. Uraufführung in Charlottenburg).  
Hösl, Marie, 237.  
Hösl-Quartett 191.  
Hostater, Julia, 125. 187.  
Hostinsky, Otakar, 346.  
Höttges, Richard, 43.  
Höttges, Vally, 383.  
Howard, Kathleen, 244.  
Howorka, Ena, 377.  
Hubay, Eugen, 310.  
Huber, Anton, 191. 245.  
Huber, Hans, 50. 114. 302.  
Huberman, Bronislaw, 56. 122. 123. 125. 253. 255.  
Huff, Elfriede Lotte, 184.  
Hue, Georges, 241.  
Hugo, Victor, 380.  
Huhn, Charlotte, 119. 375.  
Hüllerin, Maria, 5.  
v. Hülßen-Haeseler, Graf, 230.  
Huml, Georg, 113.  
Hummel, Joh. Nep., 40. 384.  
Humperdinck, Engelbert, 49. 61. 111. 114. 121. 189. 231. 238. 301.  
Hußla, Udo, 59.  
Hutcheson, Ernest, 51.  
Hutt, Robert, 53. 299. 311.  
Hutter, Willy, 53.  
Hüttner, Georg, 249. 310.  
Ibach, R., 119.  
Igoumnow, Konstantin, 58. 60.  
Illing, Arthur, 238.  
Inderau, Hermann, 239.  
d'Indy, Vincent, 43 („Le Chant de la Cloche“. Uraufführung in Brüssel). 44. 59. 62. 123. 237. 304. 308. 368. 379. 381. 382.  
Ingelbrecht, A., 51.  
Ingenhoven, Jan, 245. 315.  
Ingenius, Jetty, 382.

- Instrumentalverein (Darmstadt) 53. 310.  
 Instrumentalverein (Hannover) 189.  
 Ipolyi, Ladislaus, 310.  
 Iracema-Brügelmann, Hedy, 238.  
 Irion, Andreas, 380.  
 Irrgang, Bernhard, 47. 115. 116. 182. 307.  
 Isori, Ida, 58. 187. 313.  
 Istel, Edgar, 153. 202. 205. 255.  
 Jacobi (Komponist) 187.  
 Jacobsen, Jens Peter, 383.  
 Jadassohn, S., 278.  
 Jadowker, Hermann, 55. 62. 113. 181. 248. 253. 303. 366.  
 Jaeger, Walt, 372.  
 Jäger, Rudolf, 379.  
 Jahn, Otto, 96. 97. 135.  
 Jähns, Max, 40.  
 Jakob 347.  
 Jalowetz, Heinrich, 238.  
 Jank, Erwin, 191.  
 Janssen, Julius, 249. 310. 311.  
 Jaques-Dalcroze, Emile, 72. 74. 75. 181. 310. 316.  
 Järnefelt, Armas, 185.  
 Järnefelt, Maikki, 185. 250.  
 Jastrzebsky 231.  
 Jeats, W. B., 124.  
 Jenner, Gustav, 397.  
 Jensen, Paul, 299.  
 Jentsch, Carl, 192.  
 Jentsch, Elisabeth, 192.  
 Jeremias (Prag) 126.  
 Jerschow, J., 254.  
 Jinkert, Willy, 313.  
 Joachim, Joseph, 56. 189. 246. 252. 320. 360.  
 Joachim-Quartett 320.  
 Johannsen, Heinrich, 314.  
 Johnen, Kurt, 118.  
 Jongen, Joseph, 61. 191. 244.  
 Josephson, Walter, 188.  
 Josephy, Carla, 191.  
 Journal des Luxus und der Moden 40.  
 Jovanovic, Carola, 235.  
 Jowanowitsch, M., 307. 382.  
 Juel, Fredy, 51. 308.  
 Jung, H., 126.  
 Jung, Rudolf, 310.  
 Jung, Wilhelm, 46. 237.  
 Jungblut, Albert, 255.  
 Jungmann, J., 347.  
 Junior, Willy, 237.  
 Junk, Victor, 39.  
 Juon, Paul, 119. 240. 242. 248. 318. 371.  
 Kachler, Willibald, 126.  
 Kaempfert, Anna, 125. 188. 240. 250. 302.  
 Kaempfert, Max, 120. 188. 311.  
 Kaesser, Lulu, 298.  
 Kahler, Margarete, 231.  
 Kahn, Robert, 59. 183. 256. 305. 306. 369.  
 Kaiser, Alfred, 44 („Theodor Körner“. Uraufführung in Düsseldorf). 109. 111. 231. 234. 235.  
 Kajanus, Robert, 250.  
 Kalbeck, Max, 320.  
 Kalisch, Alfred, 300.  
 Kalischer, Alfr. Christlieb, 103. 140. 342. 343.  
 Kalter, Sabine, 114.  
 Kaminski, Margarete, 185.  
 Kamm (Kapellmeister) 109.  
 Kammermusikverein, Deutscher (Prag), 125.  
 Kammermusikverein, Tschechischer (Prag), 126.  
 Kammermusikvereinigung der Großhz. Hofkapelle (Schwerin) 126. 319.  
 Kammermusikvereinigung der Kgl. Kapelle (Berlin) 47. 240. 248.  
 Kammermusikvereinigung, Neue (München), 318.  
 Kämpf, Karl, 59. 185.  
 Kämpf, Marianne, 231.  
 Kant, Immanuel, 265. 342.  
 Kapelle, Kgl. (Berlin), 46. 115. 183. 302. 369.  
 Kapelle, Kgl. (Dresden), 188. 249.  
 Kapelle, Kgl. (Hannover), 189.  
 Kapelle, Kgl. (Kassel), 313.  
 Kapelle, Kgl. (Kopenhagen), 122.  
 Kapelle, Kgl. (Wiesbaden), 256.  
 Kapelle, Städtische (Chemnitz), 247.  
 Kapp, Julius, 227.  
 Kappel, Gertrud, 180. 367.  
 Karbulka, Josef, 107.  
 Karg-Elert, Sigfrid, 41. 380.  
 Karin, Meta, 318.  
 Karłowicz, M., 305.  
 v. Karolsfeld (Pianistin) 377.  
 Kase, Alfred, 61. 300. 375. 377. 378.  
 Kastner, Joh. Georg, 342. 343. 344.  
 Kauders, Helene, 46.  
 Kauffmann, Emil, 357.  
 Kauffmann, Fritz, 304.  
 Kauffmann, Friedrich, 40.  
 Kauffmann, Hans, 232.  
 Kauffmann, Lotte, 318. 375. 382.  
 Kaufmännischer Verein (Magdeburg) 57.  
 Kaulich, Elsa, 184.  
 Kaulla, Emilie, 290.  
 Kaun, Hugo, 47. 304. 306. 312. 313. 318. 369.  
 Kayser, Emanuel, 312.  
 v. Kéri-Szanto, Imre, 242.  
 Keil, Ernst, 39.  
 Keiner, Fernand, 188.  
 Keiper, Hermann, 376.  
 Keitel, Fr. W., 189. 247. 249.  
 Keldorfer, Marie, 234.  
 Keller, F., 313.  
 Keller, Gottfried, 369.  
 Kellert-Trio 384.  
 Kellner (Sängerin) 374.  
 Kemény, Fr., 59.  
 Kemnitz, Erna, 183.  
 Kemp, Barbara, 232.  
 Kempf, Otto, 235.  
 Kerékjártó, Duci, 310.  
 Kern, Gustav, 182.  
 Kerner, Stefan, 233.  
 Kerntler, Jenő, 243. 244.  
 Kerzmann, Fritz, 231.  
 Kessissoglu, Angelo, 126. 186. 192.  
 Kestenberg, Leo, 52. 117.  
 Kestenberg-Trio 51.  
 Kestner, Joh. Georg Christian, 221.  
 v. Keußler, Gerhard, 60. 278. 283. 284. 382.  
 v. Keyserling, Graf, 17.  
 Kiefer, Heinrich, 59. 183.  
 Kienzl, Wilhelm, 43. 109. 200. 234. 366.  
 Kietz, G. A., 223.  
 Kindler, Hans, 305. 370.  
 Kinkeldey, Otto, 294.  
 Kirchenchor, Evangelischer (Essen), 120.  
 Kirchhoff, Walther, 43. 234. 319. 381.  
 Kirchner, Alexander, 109. 232.  
 Kirchner, Theodor, 252. 371.  
 Kirkby, Lunn, 180.  
 Kiß, Johanna, 242.  
 Kittelscher Chor, Bruno, 47. 115.  
 Kitzig, Jenny, 55.  
 Klanert, Karl, 189.  
 Klab, G., 191.  
 Klein, Erna, 304.  
 Klein, K., 54.  
 Kleinholz, Hans, 118.  
 v. Kleist, Heinrich, 265.  
 Klemm 252.  
 Klemperer, Otto, 367.  
 v. Klenau, Paul August, 249. 381.  
 Klengel, Eva, 120. 123.  
 Klengel, Hildegard, 120. 241.  
 Klengel, Julius, 123. 239.  
 Klengel, Nora, 120.  
 Klengel, Paul, 122. 189.  
 Klička, Jaroslav, 60.  
 Klingemann, Karl, 79. 80. 81. 82.  
 Klinger, Max, 144.  
 Klinghammer, Erich, 300. 379.  
 Klingler, Karl, 55. 374. 380.

- Klingler-Quartett 49. 119. 124. 191. 246. 256. 310. 313. 374. 376. 378.
- Klob, Karl Maria, 104. 105.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb, 186. 263. 265. 352.
- Klose, Amélie, 126. 318.
- Klose, Friedrich, 54. 55. 59. 251. 311. 318. 320. 380.
- Kloss, Erich, 202.
- Klughardt, August, 55. 121. 248.
- Klum, Hermann, 381.
- v. Knebel-Doeberitz, Lilly, 372.
- Knoche, Emmi, 52. 57. 242. 374.
- Knorr, Iwan, 379.
- Knote, Heinrich, 300. 315.
- Knüpfer, Paul, 43. 231. 300.
- Koch, Friedrich E., 304. 306.
- Koch, H., 54.
- Koch, Max, 45. 220. 221.
- Koch (Kantor) 14. 15. 16.
- v. Köchel, Ludwig Ritter, 47. 97. 247. 251. 252. 305. 313.
- Kochen, Pancho, 235.
- Kocian, Jaroslav, 250. 310.
- v. Koczalski, Raoul, 186. 191. 192. 247. 253. 296. 314. 377.
- Koehlin 51.
- Koenen, Tilly, 52. 53. 118. 249. 310.
- Koenenkamp, R., 248.
- Koennecke, F., 367 („Der färende Schüler im Paradies“. Uraufführung in Karlsruhe).
- Kogel, Gustav, 64. 205.
- Kohl, Leonhard, 240.
- Kohler, Josef, 361.
- Köhler, Louis, 379.
- Kohmann, Anton, 61. 125.
- Kohut, Adolph, 229.
- Kolo (Agram) 239.
- Konewsky, Eugenie, 254.
- König (Dirigent) 61.
- König-Wahlen, Gertraud, 306.
- Konrath (Komponist) 63.
- Konservatorium (St. Petersburg) 255.
- Konservatoriumskonzerte (Brüssel) 247. 309.
- Konzerte, Philharmonische (Berlin), 181. 239. 302. 369.
- Konzerte, Philharmonische (Bremen), 52. 247. 308.
- Konzerte, Philharmonische (Budapest), 309.
- Konzerte, Philharmonische (Dresden), 53. 249. 311.
- Konzerte, Philharmonische (Halle a. S.), 188.
- Konzerte, Philharmonische (Hamburg), 377.
- Konzerte, Philharmonische (Leipzig), 190.
- Konzertgesellschaft (Barmen) 239.
- Konzertgesellschaft (Elberfeld) 249.
- Konzertgesellschaft (Hagen i. W.) 312.
- Konzertgesellschaft für Chorgesang (München) 318.
- Konzertverein (München) 191. 239.
- Konzertverein (Wien) 64. 192. 309. 383.
- Konzertverein, Deutscher (Graz), 250. 376.
- Konzertverein, Gießener, 376.
- Kopisch, August, 122.
- Koptaiew, A., 254.
- Körner, Julie, 113.
- Korngold, Erich W., 59. 63. 64. 115. 188. 189. 192. 249. 255. 377.
- Környi, B., 233.
- Kortschak, Hugo, 370.
- Kosáry (Sängerin) 233.
- Koslowsky (Komponist) 307.
- Kosman, Alexander, 311.
- Koß, Karl, 366.
- Köster, W., 248.
- Köstlin, Karl, 222. 346.
- Köstlin, Karl Reinhold, 265.
- Kothe, Robert, 53. 56. 253.
- Kouba, Jindra, 113.
- Kovarovic, Karl, 113. 369.
- Kowalski, Max, 54.
- v. Kralik, Richard, 186.
- Krasselt, Rudolf, 231. 298.
- Kraus, Ernst, 58.
- v. Kraus, Felix, 121. 249. 253. 318. 378. 383.
- v. Kraus-Osborne, Adrienne, 318. 383.
- Kraus v. Stubenrauch, Marie, 59. 191.
- Krause, Clara, 370.
- Krause, M., 247.
- Krausescher Frauenchor, Clara, 182. 370.
- Krauß, Max, 191.
- Kraußeck, Arthur, 366.
- Krebs, Carl, 294.
- Krebsin, Frau, 10.
- Krehl, Stephan, 102. 122.
- Krein, D., 317.
- Kreiner, Edward, 51.
- Kreisler, Fritz, 55. 60. 124. 188. 246. 249. 309. 316. 318. 319. 369. 376.
- Kress (Geiger) 310.
- Kretschmar, Hermann, 27. 30. 104. 251. 278. 279. 281. 284.
- Kreutzer, Konradin, 105.
- Kreutzer, Leonid, 46. 49. 117. 191. 242. 308. 317.
- Krey, Hildegard, 243.
- Krieger, Adam, 187.
- Krieger, Joh. Philipp, 262.
- Kroder, Arnim, 122.
- Kroemer, Hugo, 57.
- Kronacher, Else, 298.
- Kronke, Emil, 190.
- Kropfgans (Lautenist) 15.
- Krückl, Gisela, 256.
- Kruceniski, Salomea, 288.
- Krueger, G., 51.
- Krug-Waldsee, Josef, 57. 58.
- Kruse (Kammermusiker) 313.
- Kruse-Tiburtius, Ella, 366.
- Kubelik, Jan, 47. 53. 56. 121. 126. 250. 253. 310. 319.
- Kufferath (Theaterdirektor) 44. 233.
- Kügelgen, Carl Ferdinand, 341.
- Kuhl-Dahlmann, Ida, 62.
- Kühbörn, Heinrich, 313.
- Kühle, Willy, 308.
- Kühling (Kammermusiker) 313.
- Kuhn, Adalbert, 348.
- Kuhnau, Johann, 98.
- Kühne 16.
- Kühnel, Milla, 237.
- Kulenkampff-Post, Georg, 308.
- Kullak, Adolf, 346.
- Kun, Cornelius, 43.
- Kündinger, R. W., s. Totenschau XII. 11.
- Kunduris, Kallista, 305.
- Künneke, Eduard, 237.
- Kunsemüller, Ernst, 314.
- Kunwald, Ernst, 248.
- Kuper, Emil, 58. 317.
- Kurfürstenoper (Berlin) 231.
- Kurhaus-Konzerte (Wiesbaden) 64.
- Kürsten (Dirigent) 314.
- Kurz, Ilona, 371.
- Kurz, Selma, 59. 113.
- Kusnezowa, Marie, 301. 319.
- Kussewitzki, Sergei, 58. 61. 254. 317. 319.
- v. Küstner (Intendant) 216.
- Kutschka, G., 52. 241. 243. 374.
- Kutzschbach, Hermann, 53. 110. 119. 249. 299. 311.
- Kuula (Komponist) 250.
- Kwast, James, 57. 246.
- Kwast-Hodapp, Frieda, 53. 55. 57. 246.
- Kyast, Lydia, 181.
- La Mara 103.
- van Laar, Louis, 117. 241. 242. 374.
- Laber, Heinrich, 318.
- de Lacépède, B. G. E., 93.
- Lachner, Franz, 216.
- Lacombe, Louis, 256.
- Laeuffer, Marguerite, 382.
- v. Lalewicz, Georg, 60. 317. 318.
- Lalo, Edouard, 57. 61. 109. 120. 249.
- Lambrino, Telemaque, 52. 53. 55. 126. 189. 375. 378.

- Lamond, Frederic, 52. 60. 120. 125. 126. 314.  
 Lamote de Grignon, J., 302.  
 Lamoureux-Konzerte 43. 59. 125.  
 Lamoureux-Orchester 60.  
 Lampe, Walther, 59. 127. 318. 370.  
 Lampel, Helene, 52.  
 Landesmann, Nadine, 242.  
 Landowska, Wanda, 317.  
 Landshoff, Ludwig, 118. 380.  
 Landshoff, Philippine, 118.  
 Lang, Carl, 113. 301.  
 Langaard, Borghild, 122.  
 Lange, Gustav, 298.  
 Lange, Hans, 120. 234. 375.  
 Langendorff, Frida, 300.  
 Lankes-Rosen (Sängerin) 381.  
 Laoureux, Marcel, 306.  
 Lassalle, Joseph, 319.  
 Lasso, Orlando, 46. 316.  
 Lauenstein, Ludwig, 125. 192.  
 Lauer-Kottlar, Beatrice, 235. 380.  
 Laugs, Robert, 249. 312. 313.  
 Lauprecht van Lammen, Mientje, 52. 53. 61. 115. 120. 256. 302. 318.  
 Laurencin, Graf, 346.  
 Laurent, Marguerite, 313.  
 Laurent, Thérèse, 313.  
 Laurischkus, Max, 244. 245. 307.  
 Lauschke-Nilius, Helene, 56.  
 Laussot, Eugen, 221.  
 Laussot, Jessie, 221.  
 Lazarus, Gustav, 187. 238.  
 Lebert, S., 379.  
 Leclair, Jean-Marie, 317.  
 Lederer, Felix, 58. 252.  
 Lederer, Hugo, 184. 242.  
 Lederer, Joseph, 249.  
 Lederer (Sänger) 249.  
 Lederer-Prina, Felix, 375.  
 Lee, Cordelia, 255.  
 van Leeuwen, Ary, 373.  
 Leffler-Burckard, Martha, 115. 384.  
 Lehár, Franz, 102.  
 Lehmann, Lilli, 118. 184.  
 Lehrergesangverein (Berlin) 247. 369.  
 Lehrergesangverein (Charlottenburg) 116. 246.  
 Lehrergesangverein (Chemnitz) 247.  
 Lehrergesangverein (Dortmund) 249.  
 Lehrergesangverein (Frankfurt a. M.) 54.  
 Lehrergesangverein (Kassel) 314.  
 Lehrergesangverein (Köln) 55. 314.  
 Lehrergesangverein (Magdeburg) 58.  
 Lehrergesangverein (Mannheim) 58.  
 Lehrergesangverein (München) 380.  
 Lehrergesangverein (Stettin) 255.  
 Lehrergesangverein (Stuttgart) 126.  
 Lehrergesangverein (Wiesbaden) 64.  
 Lehrersängerchor (Darmstadt) 53.  
 Leibl, Wilhelm, 260.  
 Leichtentritt, Hugo, 107. 307.  
 Leisner, Emmi, 119. 239. 302. 379.  
 Leisner, Johanna, 44.  
 Lekeu, Guillaume, 252. 382.  
 Leman, Hugo, 298.  
 Lemba, Arthur, 61.  
 Lemberger, Fritz, 250.  
 Lenbach, Ernst, 122.  
 Lendvai, Erwin, 126. 249.  
 v. Lengyel, Ernst, 245. 310.  
 v. Lenz, Wilhelm, 140.  
 Leoncavallo, Ruggiero, 358.  
 Leonhardt, Robert, 114.  
 Leopold, Minny, 237.  
 Leopold, Ralph, 307.  
 Leroux, Xavier, 298. 300.  
 Lert, Ernst, 300.  
 Leschetizky, Theodor, 127.  
 Lesiö 231.  
 Lespinasse (Sängerin) 113.  
 Lessing, G. E., 261. 262. 265. 352.  
 Leßmann, Eva, 47. 117. 248. 307. 312. 380.  
 Leßmann, Otto, 307.  
 Letowsky (Kapellmeister) 253.  
 Leuckart, F. E. C., 183.  
 Leutgeb, Ignaz, 47.  
 Levi, Ernst, 114. 115.  
 Levi, Hermann, 289. 291.  
 Levy, Ernst, 184.  
 Leydhecker, Agnes, 61.  
 Lhévinne, Joseph, 59. 310.  
 Lhotsky, Bohuslaw, 190.  
 Liadow, Anatol, 312. 319.  
 Liapounow, Sergei, 57. 382.  
 Lichtenberg, E., 309.  
 Lieban, Julius, 116. 298.  
 Liebermann, A., 51.  
 Liebeskind, Josef, 56.  
 Liederfreunde (Königsberg i. Pr.) 122.  
 Liederkranz (Heidelberg) 121.  
 Liederkranz (Stuttgart) 126.  
 Liedertafel (Basel) 302.  
 Liedertafel (Breslau) 375.  
 Liedertafel (Dresden) 53.  
 Liedertafel (Elberfeld) 249.  
 Liedertafel (Frankfurt a. M.) 120.  
 Liedertafel (Mainz) 125. 380.  
 Liedertafel, Deutsche (Antwerpen), 302.  
 Lienau, Rob., 335.  
 van Lier, Jacques, 182. 250. 253.  
 Ligniez, Rolf, 121.  
 Limann, Hans, 298.  
 Lindberg, Helge, 126. 381.  
 Linde, Charlotte, 232.  
 Lindemann, Fritz, 50. 183.  
 Lindloff, Hans, 178.  
 Lindner, Eugen, 123.  
 Lindner, Otto, 6.  
 Lindner-Quartett 64.  
 Lindsay, William, 57.  
 Lingenfelder-Stoer, Ada, 191.  
 Lion, F., 367.  
 Lipkowska, Lydia, 254.  
 Lippe, Johanna, 380.  
 Lissauer, E., 371.  
 Lissenko, N. W., s. Totenschau XII. 7.  
 Lißmann, Eva Katharina, 188. 369.  
 Liszt, Franz, 41. 46. 47. 48. 50. 52. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 116. 117. 121. 122. 125. 127. 182. 183. 184. 186. 187. 189. 190. 192. 200. 220. 221. 239. 242. 245. 246. 247. 250. 252. 253. 254. 256. 271. 276. 287. 288. 289. 302. 306. 307. 308. 311. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 341. 350. 360. 371. 377. 379. 381. 382.  
 Liszt-Museum (Weimar) 62.  
 Litta, Paolo, 364.  
 Litvinne, Félia, 254.  
 Löbmann, Hugo, 105.  
 Locatelli, Pietro, 126.  
 Loeffler, Charles M., 370.  
 Loeillet, J.-B., 106.  
 Loevensohn, Marix, 52. 118. 241. 242. 374.  
 Loevensohn-Konzerte 47. 117.  
 Loevensohnsche Vereinigung für moderne Kammermusik 51. 241. 374.  
 Loewe, Carl, 98. 119. 244. 249. 313. 372. 377.  
 Loewenfeld, Hans, 110. 111. 112.  
 Lohse, Otto, 233. 236. 249. 300.  
 Löltgen, Adolf, 44. 110. 234.  
 London Symphony Orchestra 124. 316.  
 Lope de Vega 262.  
 Lordmann, Peter, 298. 366.  
 Lorenz, Fr., 6.  
 Lortzing, Albert, 104. 235. 287. 298. 299.  
 Lothar, Rudolf, 179.  
 Lotze-Holz, Marie, 380.  
 Löwe, Ferdinand, 59. 63. 122. 191. 192. 309. 318. 383.  
 Löwe, Paula, 231.  
 Lucas, Pierre, 382.  
 Ludwig, Franz, 255.  
 Ludwig, Otto, 261.  
 Ludwig II., König v. Bayern, 216.  
 Lugiato, Pietro, 128.

- Lundgreen, Hildegard, 50.  
 v. Lüpke, G., 20.  
 Luther, Martin, 262.  
 Lütshg, Waldemar, 52. 371.  
 Lutter, Heinrich, 245. 307. 378.  
 v. Lüttichau, Frhr., 220.  
 Luxemburg, Annie, 305.  
 Luzzatti, Arturo, 242.  
 Mac Dowell, Edward, 124. 383.  
 Macbeth, Florence, 311. 366. 374.  
 Macfarren, George Alexander, 85.  
 Mach, Regina, 370.  
 Machabey, Armand, 41.  
 Maddison, Adela, 241.  
 Madetoja, 250.  
 Madrigal-Vereinigung, Barthsche, 46. 253. 369.  
 Maeterlinck, Maurice, 52.  
 Magg, Wolfgang, 117.  
 Magistretti, Luigi, 318.  
 Magre, Maurice, 368.  
 Mahlendorff, Dina, 46.  
 Mahler, Gustav, 40. 61. 63. 98. 114. 117. 118. 126. 128. 163. 181. 185. 188. 189. 191. 210. 211. 212. 213. 248. 249. 250. 251. 255. 256. 303. 309. 312. 313. 316. 319. 320. 357. 360. 381. 382. 383. 384.  
 Maison du Lied (Moskau) 59.  
 v. Maixdorff, Carl, 237.  
 Malata, Oskar, 234. 247.  
 Malata-Quartett 248.  
 Malatesta, Marta Gräfin, 192.  
 Malkowsky, K., 238.  
 Malow, Elise, 50.  
 Mandelbrod, John, 51. 119.  
 Mandl, Richard, 63.  
 Mandyczewski, Eusebius, 62.  
 Maneke, F., s. Totenschau XII. 9.  
 Manén, Joan, 112. 126. 253. 310. 319. 379.  
 Manfredini, Francesco, 122.  
 Mang, Karl, 237. 366.  
 Manigold, Julius, 256.  
 Mann, J. Chr., 59.  
 Männerchor ehemaliger Schüler des Kgl. Domchors (Berlin) 305.  
 Männerchor, Neebscher, 54.  
 Männerchor, Schulerscher, 54.  
 Männergesangverein (Straßburg i. E.) 62. 256.  
 Männergesangverein (Wiesbaden) 64.  
 Männergesangverein, Budapester, 309.  
 Männergesangverein, Deutscher (Prag), 382.  
 Männergesangverein, Grazer, 250.  
 Männergesangverein, Kölner, 55.  
 Mannstädt, Franz, 54. 64. 122. 256.  
 v. Manoff, August, 61. 62.  
 Manskopf, F. Nicolas, 200.  
 Manz, Bertha, 305.  
 Marak, Otto, 367.  
 Marcel, Lucille, 58. 126.  
 Marcello, Benedetto, 244. 309.  
 Marchel, Gustav, 360.  
 Marck, Luise, 179.  
 Marcon (Sänger) 180.  
 Marcoux (Sänger) 232.  
 Marie de France 301.  
 Markowitsch (Sängerin) 319.  
 v. Marmont, Thea, 245.  
 Marschalko (Sängerin) 309.  
 Marschner, Heinrich, 61. 104.  
 Marsick, M. P. J., 60.  
 Marteau, Henri, 49. 51. 54. 64. 119. 120. 126. 188. 305. 319.  
 Martel, Betty, 235.  
 Martensen, D. G., 188.  
 Martin, Julius, 366.  
 Martin, Karlheinz, 299.  
 Martin, Mabel, 381.  
 Martinelli (Sänger) 180.  
 Martini-Siegfried, Helene, 50.  
 Martucci, Giuseppe, 190. 318. 371.  
 Marx, Joseph, 64. 191. 250. 318. 363. 364. 376. 380. 381.  
 Marx, Mizzi, 379.  
 Marx-Kirsch, Hedwig, 55.  
 Masbach, Fritz, 245.  
 Mascagni, Pietro, 109. 358. 368.  
 Maschke, Ernst, 122.  
 Massenet, Jules, 59. 61. 62. 180. 231. 298. 308. 309. 358. 368.  
 Matossi, L., 191.  
 Matteis, N., 118.  
 Mattheson, Johann, 346.  
 v. Matthisson, Friedrich, 229.  
 Mauke, Wilhelm, 318.  
 Maurice, M., 301.  
 Maurice, Pierre, 126. 301 („Lanval“. Uraufführung in Weimar).  
 Maximilian, Kaiser von Mexiko, 339.  
 Maximilian Franz, Kurfürst von Köln, 341.  
 Mayer, Carl, 189. 255. 372. v. Mayer 9.  
 Mayerhoff, Franz, 247.  
 Mayer-Mahr, Moritz, 182. 248. 312.  
 Mayer-Reinach, Albert, 314.  
 Mayr, Richard, 181.  
 Mayrhofer, Karl, s. Totenschau XII. 8.  
 Mazzochi 126.  
 Meader, Georg, 186.  
 Medek, Anna, 63. 233.  
 Mehmel, Fritz, 53.  
 Méhul, E. N., 90.  
 Meinel, G., 248.  
 Meinert, Loni, 237.  
 Meißl 114.  
 Meißner, Lorle, 60. 370. 383.  
 Melani, Jacopo, 92.  
 Melartin, Erkki, 187. 317.  
 Melau, Mary, 111.  
 Melcer, Heinrich, 62.  
 Melsa, Daniel, 47. 317.  
 Mendelssohn, Arnold, 59. 123. 126. 295. 310. 380.  
 Mendelssohn Bartholdy, Felix, 46. 47. 51. 60. 63. 79 ff (M.s. Eintreten für Handel). 98. 119. 120. 124. 128 (Bild). 188. 191. 239. 242. 243. 249. 250. 251. 265. 266. 271. 287. 290. 303. 312. 317. 360. 364. 369. 376. 383.  
 Mendelssohn - Gordigiani, Glu- lietta, 241.  
 Mendès, Catulle, 369.  
 Mendez, Concha, 338. 339.  
 Mengelberg, Willem, 319.  
 Menges, Sandro, 231.  
 Menzinsky, Modest, 45. 368.  
 Mérentié (Sängerin) 368.  
 Mergelkamp, Johannes, 46. 237.  
 Merkel, Paul, 56.  
 Merkel, Willy, 231.  
 Merowitsch, Alfred, 118. 187.  
 Merrem, Grete, 111. 181.  
 Meser 216.  
 Messchaert, Johannes, 188. 312.  
 Metternich, Pauline Fürstin, 353.  
 Metz, Adolf, 247.  
 Mey, Kurt, 349.  
 Meyer, E., 376.  
 Meyer, Hedwig, 188.  
 Meyer, Waldemar, 245. 252. 307. 373.  
 Meyer, W., 375.  
 Meyer-Olbrich, Marie, 110.  
 Meyer-Radon, Walter, 55. 370.  
 Meyer's Volksbücher 205.  
 Meyerbeer, Giacomo, 90. 100. 227. 229. 232.  
 Meyrowitz, Selmar, 112.  
 Meytschik, M., 59.  
 Michaelis, Christian Friedrich, 346.  
 Michelangelo 59. 62. 263.  
 Mikorey, Franz, 62. 109. 126. 234. 245. 248. 249. 371. 376.  
 Milan, Emil, 119.  
 Milandre 59.  
 Möckel, Paul Otto, 256. 318.  
 v. Moellendorff, Dora, 184. 375.  
 Moguilewski, Alexander, 59. 61.  
 Möhl-Knabl, Marie, 55. 115.  
 v. Mojsisovics, Roderich, 57. 120. 232 („Tantchen Rosmarin“. Uraufführung in Brünn). 233. 250. 376.



- Molière, J. B., 109. 110. 113. 235. 300. 301. 365. 366.  
Molnar, Anton, 107.  
v. Monakow, Else, 377.  
Monet, Claude, 298.  
Monnaie-Theater 43. 233.  
Monsigny, Pierre Alexandre, 105.  
Monteverdi, Claudio, 368.  
Moodie, Alma, 241. 318.  
Moor, Emanuel, 59. 60. 240. 312.  
Moran, Dora, 183. 243.  
Moreau, Gustave, 181.  
Morelli (Sänger) 354.  
Morena, Berta, 111.  
Morgenblatt für gebildete Stände 40.  
Mörke, Eduard, 188. 290.  
Mörke, Eduard (Kapellmeister), 109. 117. 179. 366.  
Morin, Françoise, 59.  
Morley, Frederick, 59.  
Morro, Paula, 231.  
Morsztyn, Komtesse Helene, 184.  
v. Mortinger, Emmy, 299.  
Moscheles, Ignaz, 84. 85.  
v. Mosel, Ignaz Franz, 81. 83.  
Moser, Hans Joachim, 286.  
Mosewius, Joh. Th., 22.  
Möske, Karl, 126.  
Mos'schuchin (Sänger) 61.  
Mossel, J., 371.  
Mossel-Belifante, J. E., 303.  
Moszkowski, Moriz, 313. 382.  
da Motta, José Vianna, 183.  
Mottl, Felix, 63. 191. 254. 360.  
Mottl-Faßbender, Zdenka, 180. 300.  
Moussorgsky, Modest, 313. 319.  
Mozart, W. A., 47. 49. 50. 51. 55. 58. 59. 60. 62. 79. 83. 96 f (Ein neues Werk über M.). 98. 102. 104. 110. 112. 116. 117. 120. 122. 123. 125. 126. 128. 135. 157. 162. 163. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 226. 233. 236. 240. 242. 243. 244. 245. 247. 250. 251. 252. 254. 256. 264. 266. 268. 275. 290. 302. 305. 306. 311. 312. 313. 314. 317. 318. 320. 354. 357. 359. 360. 368. 369. 371. 374. 375. 378. 381. 382. 384.  
Mozart-Gemeinde (München) 59. 191. 381.  
Mozart-Verein (Darmstadt) 53.  
Mozart-Verein (Dresden) 53.  
Mracek, J. G., 239.  
Muck, Carl, 246.  
Müller, Adolf, 182.  
Müller, C., 121.  
Müller, Elfriede, 305.  
Müller, Ernst, 123.  
Müller, E. Jos., 184.  
Müller, H., 318.  
Müller, Karl, 58. 253.  
Müller, Wenzel, 104.  
Mulliner, Thomas, 293.  
Münch, Ernst, 61.  
Muratore (Sänger) 368.  
Museums-gesellschaft (Frankfurt a. M.) 290.  
Musical Society (Johannesburg) 251.  
Musikakademie (Hannover) 377.  
Musikfest (Gießen) 376.  
Musikgesellschaft, Internationale, 106.  
Musikgesellschaft, Kaiserl. Russische, 58. 61. 254. 255. 317. 319.  
Musikschule, Großherzogliche (Weimar), 126.  
Musikverein (Brünn) 247.  
Musikverein (Chemnitz) 248.  
Musikverein (Darmstadt) 53. 310.  
Musikverein (Dortmund) 310.  
Musikverein (Düsseldorff) 54.  
Musikverein (Essen) 120. 311.  
Musikverein (Königsberg i. Pr.) 122.  
Musikverein (Kopenhagen) 251.  
Musikverein (Mannheim) 58. 252.  
Musikverein (Stettin) 255.  
Musikverein, Allgemeiner Deutscher, 239.  
Musikverein, Steiermärkischer (Graz), 250. 376.  
Musikzeitung, Allgemeine, 270.  
Musique Sacrée (Antwerpen) 114.  
v. Mützel, Harriet, 373.  
Mysz-Gmeiner, Lula, 54. 256. 376. 382. 383.  
Nachod, Hans, 383.  
Nadel, Arno, 253.  
Nagel, Albine, 232.  
Nagel, A., 51.  
Nagel, L., 54.  
Nagel, Wilibald, 294.  
Nagel Succ. (Verleger) 338.  
Nahm, Adrienne, 115.  
Nahm, Heinrich, 115.  
Napoleon I., Kaiser, 45. 46. 291.  
Napoleon III., Kaiser, 353.  
Nardini, Pietro, 50.  
Nast, Minnie, 44. 110. 234.  
Nationaltheater, Tschechisches (Prag), 113. 369.  
Naumann, Otto, 125. 380.  
Naumow, Nikolaus, 54. 315.  
Nawrath, Emmy, 374.  
Nedbal, Oskar, 309.  
Neefe, Chr. Gottlob, 341.  
Neitzel, Otto, 54. 275. 299.  
Nelidova (Tänzerin) 181.  
Neovi, Saima, 122.  
de Nerval, Gérard, 354.  
Neschdanowa, A., 58. 254.  
Neubauer, Hans, 237.  
Neubeck, Ludwig, 235.  
Neufeldt, Ernst, 269. 270. 271.  
Neufeldt, K., 55.  
Neugebauer, Helmuth, 43. 246. 298.  
Neugebauer-Ravoth, Käthe, 255. 304. 380.  
Neumaier, Fr. 253.  
Neumann, Alexander, 118. 245. 308. 374.  
Neumann, Franz, 299.  
Neuner, Emmy, 241.  
New Symphony Orchestra (London) 124.  
Ney-van Hoogstraten, Elly, 58. 308. 313. 319.  
Nicodé, Jean Louis, 54. 58.  
Nicolai, Otto, 189.  
Niederländisch-Historische Konzerte (Berlin) 48.  
Niedermayr, C., 51.  
Nielsen, Carl, 111.  
Niemann, Albert, 354.  
Niemann, Walter, 56. 57. 252. 379.  
Nieratzky (Sänger) 249.  
Niessen (Sammlung) 285.  
Nietzsche, Friedrich, 126. 355. 380.  
Nigrini, Valesca, 56. 300.  
Nijinski, Wacław, 181.  
Nikisch, Arthur, 56. 58. 115. 119. 120. 122. 180. 181. 190. 239. 251. 252. 254. 291. 302. 315. 369. 379.  
Nikisch-Konzerte (Hamburg) 377.  
Nikitits, Lucy, 244.  
Nikitits, Otto, 244.  
Niklaus, Josef, 231.  
Nikolaew, Léonid, 187.  
Ninke, Karl, 122.  
Nitze, Hans, 362.  
Nivell, Paula, 185.  
Niwinski, Jan, 56.  
Noë, Oskar, 123.  
Noordewier-Reddingius, Alida, 251. 311.  
Noren, Heinrich G., 192. 239. 240. 248.  
Noren, Signe Giertsen, 49.  
Nosalewicz, Alexander, 383.  
Nottebohm, Gustav, 140.  
Nougouès, Jean, 45 („L'Aigle“. Uraufführung in Paris).  
Novacek, Ottokar, 120.  
Novaes, Guiomar, 125. 312.  
Novák, Vítězslav, 252.  
Novalis 58.  
Ober, Margarete, 43. 366.  
Oberdörffer, Martin, 56. 255.  
v. Oberleithner, Max, 370.  
Obsner, G. E., 120. 311.  
Obsner, Minna, 311.

- Obst, Harald, 314.  
 Ochs, Siegfried, 228. 229. 240. 369.  
 Oehler, K. Hermann, 121.  
 v. Oettingen, Arthur, 36. 346.  
 Offenbach, Jacques, 232. 237.  
 Ohlhoff, Elisabeth, 50. 249. 255.  
 Ohnesorg, Carl, 188.  
 Olavaria y Ferraris 337.  
 Olenine d'Alheim, Marie, 59. 318.  
 Olsen, Willy, 242.  
 Onegin (Komponist) 121.  
 O'Neill, Norman, 316.  
 Ontrop, Louis, 114.  
 Oper, Französische (Antwerpen), 109. 298.  
 Oper, Vlämische (Antwerpen), 109. 298.  
 Opernhaus, Deutsches (Charlottenburg), 109. 231. 298. 366.  
 Opernhaus, Kgl. (Berlin), 43. 366.  
 Opfer, Fanny, 372.  
 Oppel, Dr., 314.  
 Oppel, R., 59.  
 Oratorienchor, Neuer (Berlin), 49.  
 Oratorienverein (Kassel) 313.  
 Orchester der Musikfreunde (Kiel) 314.  
 Orchester, Philharmonisches (Berlin), 47. 48. 49. 115. 119. 121. 182. 183. 240. 244. 245. 305. 308. 373.  
 Orchester, Philharmonisches (Dortmund), 310. 311.  
 Orchester, Philharmonisches (Leipzig), 56. 122. 251. 315.  
 Orchester, Philharmonisches (Moskau), 58.  
 Orchester, Philharmonisches (New York), 246.  
 Orchester, Städtisches (Barmen), 239.  
 Orchester, Städtisches (Duisburg), 188.  
 Orchester, Städtisches (Magdeburg), 57.  
 Orchester, Städtisches (Mainz), 380.  
 Orchesterverein (Breslau) 47. 247. 375.  
 Orchesterverein (Danzig) 248.  
 Orchesterverein (Dresden) 375.  
 Orchesterverein (Leipzig) 123.  
 Orchesterverein (Straßburg i. E.) 62. 256.  
 Orchester-Vereinigung (Posen) 253.  
 Orlow, Nikolai, 58.  
 Orlow, W., 58. 59.  
 Orobio de Castro, Max, 318.  
 Orrell, Lucile, 379.  
 Ortlepp, Ernst, 140.  
 Osborne-Hannah, Jane, 111.  
 v. d. Osten, Valentine, 111.  
 Oströil, Otokar, 382.  
 Ostwald, Wilhelm, 32.  
 v. Othegraven, August, 249.  
 Otto, Julius, 43.  
 Otzenn, Curt, 234.  
 Oumiroff, Bogea, 52. 56. 57. 118. 192.  
 van Overeem (Komponist) 298.  
 Ovid 364.  
 Paderewski, Ignaz, 124. 309. 373.  
 Paësiello, Giovanni, 118. 313.  
 Paganini, Nicola, 60. 64. 317.  
 Painter, Eleanor, 109.  
 Paldo, Nony, 376.  
 Palestrina, Pierluigi, 253.  
 Palfß, Camilla, 186.  
 Palm-Cordes, Sofie, 238.  
 Palmengarten-Kapelle (Frankfurt a. M.) 375.  
 Palmgren, Selim, 185. 250.  
 van der Pals, Leopold, 182. 252. 319.  
 v. Pander, E., 59.  
 Pannewitz, Olga, 123.  
 Panthès, Marie, 120. 381.  
 Panzner, Carl, 54. 243.  
 v. Pardo, Anny, 366.  
 Parlow, Kathleen, 58. 250. 254.  
 Parodi 298.  
 Parry, Hubert, 124.  
 Parthenia Virginal Book 293.  
 Pascoli 314.  
 Pasquini, B., 304. 380.  
 v. Paszthory, Gisela, 48.  
 v. Paszthory, Palma, 48.  
 Patáky, Hubert, 185.  
 Pauer, Ernst, 293.  
 Pauer, Max, 55. 125. 126. 239. 317.  
 Paul, Jean, 265. 275.  
 Payen, Louis, 46.  
 Pechel, Rudolf, 40.  
 Pembaur, Josef, 48. 57. 123. 251. 252. 370. 376. 379.  
 Pennarini, Alois, 45. 299.  
 Pepper-Schörling, Ida, 245.  
 Perard-Petzl, Louise, 112.  
 v. Perfall, Karl Frhr., 214.  
 v. Perger, Richard, 62. 359. 360.  
 Pergolesi, G. B., 120. 126. 244.  
 Peri, Jacopo, 313.  
 Perier (Sänger) 113.  
 Périlhou, Gabriel, 59.  
 Perleberg, Artur, 185.  
 Permann, Adolf, 43. 232. 246. 298.  
 Perreau, Xavier, 41.  
 Perrin & Cie. 96.  
 Perron, Carl, 188. 234. 238. 375.  
 Perroux-Williams, Alice, 319.  
 Persiani, Fanny, 288.  
 Persigk (Magister) 18.  
 Persinger, Louis, 248.  
 Perthold, Johanna, 231.  
 Perti, J. A., 118. 304.  
 Peters, C. F., 278. 292. 293.  
 Petersen, John, 49.  
 Peterson-Berger, Wilhelm, 315.  
 Petit, Georges, 125.  
 v. Petkewitsch, Felix, 241.  
 Petri, Egon, 311.  
 Petri, Helga, 248.  
 Petri-Quartett 53. 249. 375.  
 Petschnikoff, Alexander, 53. 189. 192. 239. 240. 318. 369. 381.  
 Petschnikoff, Lili, 53. 189. 192. 240. 381.  
 Petschnikoff-Trio 64.  
 Pfaff, Else, 314. 318.  
 v. Pfaler, Ina, 50.  
 Pfannschmidt, Heinrich, 303.  
 Pfannschmidt'scher Chor 303.  
 Pfeilschneider, Hertha, 43. 232. 298.  
 Pfitzner, Hans, 46. 54. 61. 64. 114. 118. 126. 127. 187. 191. 238. 245. 247. 255. 256. 290. 302. 319. 381.  
 Pfitzner, Walter, 185.  
 v. Pflug (Kriegskommissarius) 4. 5. 19.  
 Phidias 144.  
 Philharmonic Society (London) 316.  
 Philharmonie (Straßburg i. E.) 62.  
 Philharmonie (Warschau) 62.  
 Philharmonie, Tschechische (Prag), 382.  
 Philharmoniker (Brünn) 247.  
 Philharmoniker (Wien) 192.  
 Philipp, J., 187.  
 Philippi, Maria, 115. 120. 247. 309. 375. 380.  
 Philipsthal, Fanny, 49.  
 Piastro, Micha, 187. 250.  
 Piccaver, Alfred, 366.  
 Piccini, Nicola, 313.  
 Pichler, Karoline, 44.  
 Pickert, Adelheide, 50. 371.  
 v. Piday, Ilona, 310.  
 Piening, Karl, 54.  
 Pierné, Paul, 59.  
 Pierné, Gabriel, 59. 117. 125. 239.  
 Pierroth, L., 236.  
 Pindar 347.  
 Pinwill, Konstance, 377.  
 Pisendel, Joh. Georg, 50.  
 Pistori, Richard, 238.  
 Pisuisse, Jean-Louis, 242.  
 Pitt, Percy, 124.  
 Pitteroff, Matthäus, 237.  
 Plaschke, Friedrich, 44.  
 Plaschke-v. d. Osten, Eva, 179. 300. 313. 379.

- Plate, W., 247.  
 Plato 267. 347.  
 Playfair, Elsie, 241.  
 Pleyel, Ignaz, 343.  
 Podolski, Leo, 244.  
 Poe, Edgar Allan, 117.  
 Pohl, Hélène, 241.  
 Pohligh, Karl, 367.  
 Poike, Max, 183.  
 Poldini, Eduard, 127.  
 Pollak, Egon, 112. 236. 299.  
 Pollak, Robert, 120. 240. 312.  
 Pollain (Cellist) 381. 382.  
 Pollheim, Mira, 252.  
 Pollux 286.  
 Pomerantzew, J., 317.  
 Popowa (Sängerin) 319.  
 Poppelsdorf, Nico, 310.  
 Poppen, Hermann, 121. 313.  
 Porpora, Nicola, 126.  
 Porst, Bernhard, 236.  
 Posa, Oskar C., 244. 250. 376.  
 Poschacher, Heinz, 250.  
 v. Possart, Ernst, 215. 311.  
 Possonyi, Ernst, 300.  
 Post-Quartett, Gebrüder, 297.  
 Pott, Therese, 318.  
 Pottgießer, Karl, 64.  
 Powell, John, 125.  
 v. Pozniak, Bronislaw, 370.  
 Pracher, Fanny, 366.  
 Praetorius, Michael, 122.  
 Prager Zeitung, K. K. privile-  
 gierte, 40.  
 Preißmann, Stefanie, 111.  
 Prelli, G., 59.  
 Premyslav, Leopold, 115. 303.  
 307.  
 Preß, Joseph, 59. 61. 119. 123.  
 242. 247.  
 Preß, Michael, 49. 119. 123. 305.  
 Preß-Maurina, Vera, 119. 123.  
 Preuß, Ceci, 118.  
 Prieger, Erich, 320.  
 Prill, Emil, 372.  
 Prill, Paul, 191. 318. 380.  
 Prill-Quartett 250.  
 Privatmusikverein (Nürnberg)  
 381.  
 Prochazka, Rudolf Frhr., 60.  
 Prohaska, Karl, 48. 63.  
 Prüwer, Julius, 109.  
 Puccini, Giacomo, 44. 46. 111.  
 232. 298. 300. 301. 358. 366.  
 368.  
 Pugno, Raoul, 191. 241. 252.  
 302.  
 Purcell, Henry, 126.  
 Pusch, Berthold, 243.  
 Pyle, Winny, 255.  
 Quaritsch, Johannes, 372.  
 Queen's Hall Orchestra (London)  
 124. 316.  
 Quef, Charles, 59.  
 Raabe, Peter, 52. 62. 113. 127.  
 246. 302. 319. 320.  
 Raabe, Wilhelm, 57.  
 Raabe-Burg, Emmy, 306.  
 v. Raatz-Brockmann, Julius, 248.  
 249. 310. 369. 379.  
 Rabel, A., 318.  
 Rachmaninoff, Sergei, 58. 306.  
 307. 310. 317. 319. 382.  
 Radecke, Robert, 99.  
 Radnai, Nikolaus, 47. 309.  
 v. Raecke, Rudolf, 366.  
 Raff, Joachim, 243. 380.  
 Raffael 263.  
 Rahlwes, Alfred, 189.  
 Raimann, Else, 250.  
 Rains, Léon, 248.  
 Rameau, J. Ph., 49. 127. 254.  
 313. 379.  
 Rammelt (Dirigent) 189.  
 Rammelt, Friedrich, s. Toten-  
 schau XII. 10.  
 Ramrath, Conrad, 318.  
 Rap-hoph, Maria, 252. 383.  
 Rapp, Marie, 59.  
 Rapp, Fritz, 236.  
 Rasch, Hugo, 186.  
 Rasse, François, 298.  
 v. Rathsamhausen, Elisabeth, 319.  
 Ravel, Maurice, 61. 124. 127.  
 241. 317. 318. 382.  
 Rebner, Adolf, 120.  
 Rebner-Quartett 54. 58. 59. 61.  
 188. 315. 320. 381.  
 Reemy, Marie, 375.  
 Reemy, Tula, 375.  
 Reger, Max, 41. 46. 53. 54. 55.  
 57. 58. 63. 98. 108. 114. 115.  
 116. 117. 118. 119. 121. 123.  
 124. 125. 187. 189. 190. 191.  
 192. 228. 239. 242. 246. 250.  
 251. 252. 253. 255. 256. 308.  
 310. 313. 314. 315. 316. 318.  
 320. 375. 376. 381.  
 Rehberg, Willy, 53. 58. 376.  
 Rehfuß, Carl, 190.  
 Reicha, Anton, 341 ff (Beethoven  
 und A. R.).  
 Reichner-Feiten, Anna, 306. 313.  
 Reichwein, Leopold, 55. 235. 367.  
 378.  
 Reidel, Meta, 312.  
 Reimann, Wolfgang, 371.  
 Reimers, Paul, 52.  
 Reinach, Th., 286.  
 Reinecke, Carl, 56. 126.  
 Reinhardt, Heinrich, 53.  
 Reinhardt, Max, 114. 289. 311.  
 Reinhart, Walther, 375.  
 Reiser (Prag) 126.  
 Reißiger, Karl Gottlieb, 53.  
 Reiter, Josef, 63. 250.  
 Reitz, Fritz, 185.  
 Reitz, Robert, 320.  
 Rembrandt 259.  
 Rémond, Fritz, 45. 235. 300.  
 Renaud, Jules, 305.  
 Renner, Emil, 121.  
 Renner, Willy, 315.  
 van Rennes, Catherine, 308.  
 Repelaer, Jacoba, 56.  
 Repky, Robert, 244. 246. 307.  
 Reschofszy, Alexander, 309.  
 Rettich, Richard, 59. 318.  
 Reuß, August, 59. 191.  
 Reuß, Wilhelm, 231.  
 Reuß-Belce, Luise, 372.  
 Revue archéologique 286.  
 Revue Musicale S.I.M. 51. 117.  
 240. 304.  
 Reyer, Ernest, 109.  
 v. Reznicek, E. N., 115. 116. 302.  
 Rheinberger, Joseph, 121.  
 Rheinfeld, Marianne, 191. 319.  
 381.  
 Richards, Lewis, 243. 244.  
 Richter, E., 248.  
 Richter, Ernst Friedrich, 348.  
 Richter, Hans, 63. 291. 316. 360.  
 Richter, J. R., 346.  
 Rickertsen, Frida, 306.  
 Riechers, August, 375.  
 Riedel-Verein 56. 278. 379.  
 Riedl, Richard, 64.  
 Riemann, Ernst, 318.  
 Riemann, Hugo, 30. 36. 37. 38.  
 104. 105. 161. 228. 281. 343.  
 344. 346. 347.  
 Ries, Ferdinand, 128 (Bild). 342.  
 Ries, Franz, 128.  
 Rietz, Julius, 228. 280. 287.  
 290. 348.  
 Riff, W., 62.  
 Righini, Vincenzo, 384.  
 Riller-Quartett 378.  
 Rimsky-Korssakow, Nicolai, 61.  
 180. 190. 239. 250. 254. 307.  
 316. 317.  
 Ripper, Alice, 47.  
 Risler, Edouard, 120. 252.  
 Riss-Arbeau (Pianistin) 253.  
 Ritter, Alexander, 62. 249.  
 Ritter, Rudolf, 238. 383.  
 Robert, Louis, 118.  
 Robert-Schmitz, E., 318.  
 Robinson, David, 49.  
 Röckl, Sebastian, 216. 225.  
 Roemer, Matthäus, 246. 255. 318.  
 v. Roessel, Anatol, 127.  
 Roger-Ducasse 61. 240.  
 Rohloff, Gertrud, 54. 117.  
 Röhr, Hugo, 191. 380.  
 Roller, Alfred, 181.  
 Rollfuß 349.  
 Romain, Jules, 87.  
 Romaniszyn-Skwirczynska, Ha-  
 lina, 381.  
 Ronald, Landon, 124. 316.

- Ronis, Maximilian, 305.  
 Röntgen, Julius, 382.  
 Röntgen jr., J., 371.  
 van Rooy, Anton, 180.  
 Ropartz, Guy, 59. 125.  
 Rops, Félicien, 127.  
 Rosa, S., 313.  
 Rösch, Friedrich, 128. 228.  
 Rosé, Arnold, 60. 128.  
 Rosé Quartett 54. 58. 239. 242. 249.  
 Rose, Frances, 114. 309.  
 Rösel, Richard, 6.  
 Rosenheck, Leon, 381.  
 Rosenthal, Moriz, 48. 52. 58. 59. 60. 64. 127. 239. 310.  
 Rosmer, Ernst, 114.  
 Rösner, Konrad, 46. 237.  
 Rossi, Luigi, 118.  
 Rossi, Margharita, 241. 370.  
 Rossini, Gioacchino, 91. 93. 94. 111. 236. 358.  
 Rößel 9.  
 Rößler, Richard, 242.  
 Roth, Bertrand, 120.  
 Roth, Karl, 123.  
 Roth, Wilhelm, 191.  
 Roth-Trio 53.  
 Rothenbücher, Max, 304.  
 Rothstein, James, 231.  
 Rottenberg, Ludwig, 180.  
 Rousseau, Jean-Jacques, 95. 263.  
 Roussel, Albert, 241.  
 Royal Choral Society (London) 316.  
 Royal Philharmonic Society (London) 124.  
 Rozgonyi, Agnes, 250.  
 Rózsa, L., 233.  
 Ruban (Sängerin) 317.  
 Rubens 259.  
 Rubinstein, Anton, 63. 245. 255. 305. 307. 308. 315. 318. 319. 360. 382.  
 Rubinstein, Josef, 205.  
 Rückward, Fritz, 47. 119. 307.  
 Rüdell, Hugo, 47. 60. 61. 248. 250. 255. 306.  
 Rüdiger, Hans, 375.  
 Rüdinger, Gottfried, 318.  
 Rudolf, Erzherzog, 359.  
 Rudolph, L., 56. 124. 247.  
 Rudy, Mary, 235.  
 Rueff, Rolf, 314.  
 Rung, Frederik, 111.  
 Runghagen, Karl Friedrich, 80.  
 Ruoff, Hermann, 191.  
 Rupp, Erwin, 256.  
 Rupp, Fritz, 237.  
 Rust, Friedrich Wilhelm, 269 ff (Rustiana). 320.  
 Rust, Wilhelm, 269. 272. 276. 277. 293.  
 Rust, Frau, 269.  
 Rutz, Ottmar, 227.  
 de Ruyter-Corver, Jan, 313.  
 Ryokichi, Yatabe, 296.  
 Saal, F., 55.  
 Saal, Max, 117. 372.  
 Saatweber-Schlieper, Ellen, 54. 239.  
 Sacchini, A. M. G., 244. 318.  
 Sachs, Hans, 367.  
 Sachs, Leo, 241.  
 Sachse-Friedel, Anna, 369.  
 Sack, Sophie, 183.  
 Sacks, Woldemar, 56.  
 Saffe, F., 187.  
 Safonoff, Wassili, 60. 254. 316.  
 de Saint-Foix, Georges, 96. 190.  
 Saint-Saëns, Camille, 51. 52. 61. 63. 98. 109. 117. 127. 159. 184. 239. 242. 247. 256. 305. 308. 309. 317. 318. 319. 367. 373. 381. 382. 383.  
 Saks, Paul, 241.  
 Saldern, Hilda, 192. 381.  
 Salieri, Antonio, 359. 384.  
 Saltzmann-Stevens, Minnie, 180.  
 Samazeuilh, Gustave, 381.  
 Sammartini 124.  
 Sammler, Friedbert, 123.  
 Sammler, Der (Prag), 40.  
 Sanden, Aline, 236. 300.  
 Sándor, E., 310.  
 Sandow, Tilly, 231.  
 Sängerverein (Königsberg i. P.) 122.  
 Sapellnikoff, W., 124.  
 Sarata, Therese, 302.  
 Sardou, André, 112.  
 Sardou, Victorien, 112.  
 Sarsen, Ellen, 242.  
 Sarti, G., 313.  
 Satz, Cäcilie, 189. 248.  
 Satz, Elsa, 189. 248.  
 Sauer, Emil, 54. 189. 239. 248. 251. 254. 310. 317.  
 Sauret, Emile, 55.  
 Sax, Angela, 114.  
 Sax, Marie, 353.  
 Saxl, Emmy, 382.  
 Sbrujewa, E., 61. 319.  
 Scarlatti, Alessandro, 304.  
 Scarlatti, Domenico, 375.  
 Schaarschmidt, Martha, 255.  
 Schabbel-Zoder, Anna, 126.  
 Schade, Helene, 243.  
 Schäfer, Hans, 64.  
 Schalit, Heinrich, 191.  
 Schalk, Franz, 63. 247. 354.  
 Schaller, W., 305. 370.  
 Scharrer, August, 98.  
 Scharrer, Irene, 124.  
 Scharwenka, Philipp, 182. 226. 312.  
 Schauer-Bergmann, Martha, 255.  
 Schauspielhaus, Kgl. (Berlin), 366.  
 Scheider, May, 235.  
 vom Scheidt, Julius, 111.  
 vom Scheidt, Selma, 187. 316.  
 Scheinpflug, Paul, 106. 122. 310.  
 Schall, Virginia, 111.  
 Schelle, Seraphine, 318.  
 Schemelli 25.  
 Scherber, Ferdinand, 192.  
 v. Scherebrow, Anna, 61.  
 Scheremetew, Graf, 254.  
 Scherres-Friedenthal, Flora, 184.  
 Schetters (Sänger) 313.  
 Schiering-Quartett 64.  
 Schikaneder, Emanuel, 288.  
 Schilin 307.  
 Schiller, Friedrich, 43. 119. 183. 220. 222. 259. 261. 262. 264. 265. 267. 304.  
 Schillerverein, Schwäbischer, 119. 290.  
 Schilling-Ziemssen, Hans, 54. 316.  
 Schillings, Max, 126. 127. 192. 238. 244. 250. 302. 311. 312. 377. 381.  
 Schimunek 44.  
 Schindelmeißer, Louis, 206.  
 Schindler, Anton, 140.  
 v. Schirach, Carl, 302.  
 Schirmer, J. W., 128.  
 Schirmer, Robert, 249. 310.  
 Schjelderup, Gerhard, 222. 223. 224.  
 Schlatter, G., 121.  
 Schlegel, Leander, 379.  
 Schlesinger, Marie, 123.  
 Schlesinger, Moritz, 287.  
 Schlesingersche Buch- u. Musikhandlung 40. 275.  
 Schmalstich, Clemens, 50. 243.  
 Schmedes, Paul, 47. 370.  
 Schmid, Edmund, 49. 123.  
 Schmid, Heinrich Kaspar, 191. 318. 320.  
 Schmid-Lindner, August, 53. 54. 59. 60. 191. 318. 381.  
 Schmidt, Felix, 369.  
 Schmidt, Georg Friedrich, 128.  
 Schmidt, Hermann, 305.  
 Schmidt, Käthe, 243. 307.  
 Schmidt, Leopold, 117. 365.  
 Schmidt, Richard, 255. 310.  
 Schmidt, Theodor, s. Totenschau XII. 7.  
 Schmidt-Badekow, Alfred, 53. 318. 376.  
 Schmidt-Haym (Sängerin) 377.  
 Schmidt-Held, Else, 118.  
 Schmidt-illing, Sophie, 378.  
 Schmitt, Florent, 254. 382.  
 Schmitt, Wilhelm, 53.  
 Schmitz, Eugen, 344.  
 Schmuller, Alexander, 46. 118. 380.

- Schnabel, Artur, 48. 54. 59. 117. 184. 191. 240. 302. 305. 374. 384.  
 Schnabel-Behr, Therese, 49. 117. 184. 302. 305.  
 Schnéevoigt, Georg, 60. 238. 250. 253.  
 Schnéevoigt, Sigrid, 250.  
 Schneider, Joh. Leberecht, 10. 11.  
 Schneider, Max, 187.  
 Schneider, Richard Ludwig, s. Totenschau XII. 10.  
 Schneider, Walter, 299.  
 Schneider, Dr., 342.  
 Schnippel, Hans, 323.  
 Schnitzer, Germaine, 53. 57. 59. 64. 121. 123. 126.  
 Scholander, Lisa, 53. 60.  
 Scholander, Sven, 53. 56. 60. 314.  
 Schola Cantorum (Lyon) 120.  
 Scholz, Wilhelm, 186. 307.  
 Schönberg, Arnold, 58. 101. 127. 228. 254. 300. 364. 377. 382. 383. 384.  
 Schöner, Kurt, 235.  
 Schönholtz 256.  
 Schopenhauer, A., 24. 31. 356.  
 Schor, D., 317.  
 Schorr, Fritz, 366.  
 Schot, Johanna, 118. 378.  
 Schott, Anton, s. Totenschau XII. 9.  
 Schott's Söhne, B., 329.  
 Schramm, Hermann, 299.  
 Schramm, Paul, 55. 125. 244. 370.  
 Schrattenholz, Leo, 49.  
 Schreck, Gustav, 122. 281.  
 Schreiber, A., 248.  
 Schreker, Franz, 113. 127. 181. 300. 383.  
 v. Schrenck, Erich, 225.  
 Schrey, J., 298.  
 Schreyer, Johannes, 161. 188. 251. 292. 293.  
 Schröder (Sängerin) 311.  
 Schroeder, Karl, 51. 190. 235. 363.  
 Schroeder-Devrient, Wilhelmine, 220.  
 Schroth, Carl, 300. 379.  
 Schrötter, Frieda, 238.  
 Schubert, Franz, 47. 48. 49. 55. 58. 59. 61. 63. 98. 102. 106. 118. 119. 120. 121. 124. 125. 126. 128. 181. 183. 184. 188. 190. 226. 237. 239. 240. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 249. 250. 253. 255. 259. 265. 271. 272. 275. 291. 302. 306. 308. 311. 312. 314. 316. 317. 318. 319. 357. 359. 360. 372. 375. 376. 377. 378. 381. 383. 384.  
 Schubert, Hans, 375.  
 Schubert, Oskar, 47. 51.  
 Schuch, Benno, 51. 242.  
 v. Schuch, Ernst, 100. 179. 188. 234. 289. 319.  
 Schuch, Paula, 318.  
 Schüller, Eduard, 231. 232.  
 Schultzen-Asten-Chor, Prof. Anna, 49.  
 Schultz-Gaugain (Pianistin) 382.  
 Schulz, Erna, 316.  
 Schulz, Grete, 111.  
 Schulz, Heinrich, 191.  
 Schulz, Joh. Abr. Peter, 187.  
 Schumacher, H., 121.  
 Schumann, Clara, 227. 360.  
 Schumann, Georg, 64. 115. 119. 303. 304. 314. 370.  
 Schumann, Robert, 35. 47. 51. 52. 53. 57. 59. 61. 62. 64. 98. 116. 117. 118. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 183. 186. 188. 189. 190. 191. 200. 236. 242. 243. 244. 245. 247. 248. 250. 251. 253. 254. 255. 256. 259. 265. 266. 271. 302. 305. 308. 314. 315. 317. 318. 320. 360. 369. 373. 374. 376. 378. 380. 381. 382. 383. 384.  
 Schumann-Trio 182. 370.  
 Schunck, Elfriede, 59.  
 Schünemann, Else, 372.  
 Schünemann, Marie, 370.  
 Schüngeler, Heinz, 312.  
 van der Schüren, Dr., 342.  
 Schuricht, Karl, 64. 248. 256. 311.  
 Schuster, Wilhelm, s. Totenschau XII. 9.  
 Schuster & Loeffler 40.  
 Schuster-Woldan, Gertrud, 191. 306.  
 Schütt, Walter, 186.  
 Schütz, Heinrich, 263.  
 Schütz, Theodor, 369.  
 Schützendorf, Guido, 298.  
 Schützendorf, Gustav, 238.  
 Schuyer, Ary, 120. 375.  
 Schwartz, Alexander, 50.  
 Schwartz, Heinrich, 288.  
 Schwarz, Otto, 373.  
 Schwarz, Stephanie, 298.  
 Schwarzenstein, Siegmund, 117.  
 Schweitzer, Albert, 8. 12. 20. 21. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 41. 282. 293.  
 Schwendy, Otto, 186. 376.  
 Schwers, Paul, 59.  
 Schwickerath, Eberhard, 318.  
 v. Schwind, Wolfgang, 367.  
 Scott, Cyril, 251. 315. 318. 373.  
 Scriabin, Alexander, 58. 59. 61. 189. 254. 255. 317. 318. 375.  
 Seagle, Oscar, 125.  
 Sebald, Alexander, 190. 243. 317.  
 Sebald, Amalie, 103.  
 Seelig, Otto, 121. 313.  
 Seelmann 286.  
 Segnitz, Dr., 5.  
 Seibt, Georg, 56.  
 Seidler, Paul, 55. 384.  
 Seiffert, Max, 270. 293. 294.  
 Seitz, Ludwig, 366.  
 Sekles, Bernhard, 47. 53. 58. 61. 63.  
 Sellin, Lisbeth, 180.  
 Senaillé, F.-B., 244.  
 Sengern, Ida, 366.  
 Senius-Erlar, Klara, 374.  
 Senius, Felix, 116. 244. 302. 315. 369. 374.  
 Serato, Arrigo, 192. 247. 248. 252. 314.  
 Seret-van Eyken, Maria, 187. 243.  
 Seroff, Alexander, 319.  
 Settekorn, Robert, 374.  
 Sevöik-Quartett 56. 124. 187. 190. 255. 303.  
 de Sévérac, Déodat, 241.  
 Seyffardt, Ernst H., 45 („Die Glocken von Plurs.“ Uraufführung in Krefeld). 126.  
 Seytton, Mabel, 308.  
 Sgambati, Giovanni, 61. 189. 190. 315.  
 Shakespeare, William, 261. 262. 264.  
 Sheffield Choir 316.  
 Sherwood, Percy, 375.  
 Shor, D., 59.  
 Sibelius, Jean, 122. 185. 250. 252.  
 Sibor, B., 58. 59. 318.  
 Siczek, Jan, 191. 381.  
 Sieben, Wilhelm, 191. 245. 318. 380.  
 Siegel, Else, 56. 379.  
 Siegel, Rudolf, 48. 308.  
 Siems, Margarete, 109. 188. 190. 234. 247. 300. 375.  
 Sievers, Eduard, 260.  
 Siewert, Hans, 367.  
 Signale für die musikalische Welt 202.  
 Sigwart, Botho, 53. 240.  
 Sjögren, Emil, 123. 306. 363.  
 Silcher, Friedrich, 289.  
 Siloti, Alexander, 61. 250. 254. 317. 319.  
 Silventoinen, Alma, 250.  
 Simandl, Franz, s. Totenschau XII. 8.  
 Simon, James, 51. 241. 242. 244. 245.  
 Simons, Rainer, 114.  
 Simrock, N., 81. 83. 84. 294.  
 Sinding, Christian, 185. 190. 255. 376.

- Singakademie (Berlin) 79. 80. 115. 119. 304.  
 Singakademie (Breslau) 375.  
 Singakademie (Danzig) 248.  
 Singakademie (Dortmund) 249. 310.  
 Singakademie (Hamburg) 121. 377.  
 Singakademie (Königsberg i. Pr.) 122.  
 Singakademie (Leipzig) 315.  
 Singakademie (Wien) 383.  
 Singer, Richard, 308.  
 Singverein, Deutscher (Prag), 382.  
 Singverein, Grazer, 250.  
 Singverein, Neuer (Stuttgart), 126.  
 Sinigaglia, Leone, 114. 189. 251.  
 Sisternans, Anton, 49. 307.  
 Sitt, Hans, 56. 315.  
 Slavik, Anna, 369.  
 Sliwinski, Joseph, 61.  
 Smart, G., 345.  
 Smeraldina, Edith, 241.  
 Smetana, Friedrich, 52. 113. 126. 299. 302. 309. 319.  
 Smirnow, Dmitri, 254.  
 Smyth, Ethel, 227. 228.  
 Socias, Bienvenido, 119.  
 Socias, Borgea, 57.  
 Société de chant du Conservatoire (Genf) 312.  
 Société de concerts d'instruments anciens (Paris) 54. 61.  
 Société des Grands Concerts (Lyon) 120.  
 Société des nouveaux concerts (Antwerpen) 114. 302.  
 Société moderne des instruments à vent (Paris) 242.  
 Société Philharmonique (Paris) 125.  
 Södermann, August, 53.  
 Söhle, Karl, 102.  
 Soldat-Roeger, Marie, 251. 376.  
 Soldat-Roeger-Quartett 312.  
 de Solis, Solito, 315.  
 Sommer, Hans, 128.  
 Sommer, Jakob, 319.  
 Sommer, Kurt, 366.  
 Sommerhalder, Elisabeth, 115.  
 Sommerstorff, Otto, 366.  
 Sonnleithner, Joseph Ferdinand, 359. 384 (Bild).  
 Soomer, Walter, 110. 316. 319. 368.  
 Soot, Fritz, 55. 110. 231. 234. 381.  
 Sophokles 262. 347.  
 Sorréze, Jacques, 44. 234. 235.  
 Souvestre 39.  
 Spalding, Albert, 251.  
 Spangenberg, H., 64.  
 Speaight, Joseph, 317.  
 Spencer, Eleanor, 190. 242.  
 Spengel, Julius, 377.  
 Spiering, Theodore, 49. 116. 117. 190.  
 Spies, Hans, 56.  
 Spitta, Philipp, 3. 4. 8. 10. 11. 13. 14. 15. 17. 18. 19. 21. 24. 30. 293.  
 Spivak, Juan, 298.  
 Spiwakowski, Jascha, 116.  
 Spoel, Greta, 367.  
 Spohr, Louis, 49. 55. 303.  
 Spontini, Gasparo, 95.  
 Sporck, Georges, 382.  
 Spörri, Robert, 58.  
 Springer, Gisela, 243.  
 Ssobinow, Leonid, 254.  
 Stabernack, Carl, 242.  
 Staegemann, Waldemar, 182.  
 Stahl, Ernst, 378.  
 Stahr, Ad., 204.  
 Stamitz, Johann W. A., 59. 373. 374.  
 Stange, Max, 369.  
 Stapelfeldt, Martha, 120.  
 Stark, Ludwig, 379.  
 Stark, Robert, 53.  
 Starke, Ottomar, 45. 237.  
 Statham 227.  
 Stavenhagen, Bernhard, 120. 310.  
 Stebel, Paula, 55. 380.  
 Stefan, Paul, 211.  
 v. Stefanial, Emeric, 371.  
 Steffani, Agostino, 56.  
 Stehmann, Johannes, 302.  
 v. Stein, Charlotte, 221.  
 Stein, Fritz, 121. 292.  
 Stein, Lola, 298.  
 Steinbach, E., 247.  
 Steinbach, Fritz, 47. 55. 182. 189. 251. 315. 316.  
 Steiner, Franz, 118. 126. 128. 313.  
 Steinitzer, Max, 156.  
 Steinway & Sons 126.  
 Stenhammar, Wilhelm, 379.  
 Stennebrüggen 256.  
 Stenz, A., 53.  
 Stephan, Anna, 48. 49.  
 Stephan, Rudi, 117.  
 Stephani, Hermann, 120.  
 v. Stermich, Pietro, 369.  
 Stern-Lehmann, Martha, 191.  
 Sternfeld, Richard, 202.  
 Steuernann, Eduard, 52.  
 Stieber, Elsa, 238.  
 Stiedry, Fritz, 237.  
 Stiegler, Paul, 238.  
 Stilp, Hans, 237.  
 Stock, Herbert, 299.  
 Stock, P. V., 206.  
 Stocker, Stefan, 291.  
 Stöckert, Hermann, 305.  
 Stockhausen, Emanuel, 314.  
 Stockmarr, Johanne, 125.  
 Stoerber, Emmeran, 191. 245. 318.  
 Stokowsky, Leopold, 248.  
 Stoll, August, 181.  
 Stoltz, Eugenie, 191.  
 Stolzberg, Hertha, 109. 232.  
 Stolzfeld (Sänger) 299.  
 Stössel, Albert, 182.  
 Stradal, August, 60.  
 Stradella, Antonio, 118. 121. 126. 244.  
 Stransky, Josef, 246.  
 Strasburger, E., 238.  
 Strässer, Ewald, 54. 313.  
 Strathmann, Friedrich, 320. 374.  
 Straube, Karl, 122. 379. 382.  
 Straus, Oscar, 181.  
 v. Strauß, Edmund, 241. 303. 306. 371.  
 Strauß, Johann, 41. 232.  
 Strauß, Mathilde, 379.  
 Strauß, Richard, 43. 44. 45. 46. 50. 55. 57. 58. 62. 63. 98. 100. 101. 102. 108. 109. 110. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 120. 122. 125. 128. 156. 159. 183. 186. 191. 227. 229. 231. 233. 234. 235. 236. 238. 239. 240. 244. 247. 248. 249. 250. 253. 254. 255. 256. 289. 290. 299. 300. 301. 302. 304. 308. 309. 312. 313. 314. 316. 318. 319. 320. 358. 365. 366. 367. 369. 370. 373. 376. 377. 378. 380. 381.  
 Strawinsky, Igor, 180. 230. 319. 382.  
 Streicher, Theodor, 191. 253.  
 Streichquartett, Barmer, 239.  
 Streichquartett, Böhmisches, 48. 54. 56. 58. 121. 123. 126. 191. 240. 252. 303. 313. 375. 379.  
 Streichquartett, Brüsseler, 126. 186. 242. 248. 250. 251. 253. 255. 303. 312.  
 Streichquartett, Darmstädter, 53. 310.  
 Streichquartett, Englisches (London), 124.  
 Streichquartett, Essener, 120.  
 Streichquartett, Florentiner, 190.  
 Streichquartett, Karlsruher, 55. 378.  
 Streichquartett, Londoner, 124.  
 Streichquartett, Münchener, 59. 318.  
 Streichquartett, Neues Münchener, 245. 315. 377. 380.  
 Streichquartett, Petersburger, 56. 122. 124. 254.  
 Streichquartett, Ungarisches, 186. 242.

- Striegler, Kurt, 299.  
 Striegler-Quartett 249.  
 Stritt-Wieneke, Paula, 381.  
 Strobl, Karl Hans, 232. 233.  
 Stronck-Kappel, Anna, 120. 239. 249.  
 Strozzi (Sängerin) 231.  
 Stuart, Beatrice, 251.  
 Studentengesangverein (Kopenhagen) 122.  
 Studeny, Bruno, 50.  
 Studeny, Herma, 50.  
 Stuhlfeld, Willy, 111.  
 Stuhr, Anna, 314.  
 Stumpf, Carl, 286.  
 Stumpf (Hofrat) 7.  
 Sturm (Komponist) 249.  
 Suchow'scher Chor 317.  
 Suchsland, Leopold, 250.  
 Suk, Josef, 377.  
 Sullivan, Artur, 316.  
 Suomen Laulu (Helsingfors) 250.  
 Supino, Olga, 59.  
 Supino, Umberto, 59.  
 Suske, Ida, 255.  
 Söße, Otto, 255.  
 Suter, Hermann, 114. 115. 302.  
 Sutro, Ottilie, 187.  
 Sutro, Rose, 187.  
 Svanfeld, Nils G., 116.  
 Svendsen, Johan, 303.  
 Sweelinck, J. Pieter, 120. 122.  
 van Swieten, Gottfried Baron, 92.  
 Swoboda, Albin, 231.  
 Sylva, Marguerite, 43. 235. 237. 298. 301.  
 Symphoniekonzerte (Barmen) 239.  
 Symphoniekonzerte (Basel) 114. 302.  
 Symphoniekonzerte (Boston) 246.  
 Symphoniekonzerte (Dresden) 119. 311.  
 Symphoniekonzerte (Essen) 120. 311.  
 Symphoniekonzerte (Genf) 120.  
 Symphoniekonzerte (Halle a. S.) 188.  
 Symphoniekonzerte (Königsberg i. Pr.) 121.  
 Symphoniekonzerte (Magdeburg) 57.  
 Symphoniekonzerte, Moderne (Berlin), 370.  
 Symphoniekonzerte, Städtische (Hagen i. W.), 312.  
 Symphoniekonzerte, Städtische (Mainz), 190.  
 Symphonieorchester (Helsingfors) 250.  
 Symphonieorchester (Lausanne) 312.  
 Symphonieorchester (Posen) 253.  
 Symphonieorchester, Rigaer, 46. 60. 253.  
 Symphonie-Verein (Berlin) 49.  
 Symphonische Kapelle (Moskau) 58.  
 Szanto, Desider, 382.  
 Szanto, Theodor, 382.  
 Székelyhidy, Fr., 309. 310.  
 Szell, Georg, 383.  
 Szemere, A., 233. 310.  
 Szendy, Arpad, 242.  
 Szigeti, Josef, 252. 310.  
 Tabernal, Bernard, 244.  
 Tagliaferro (Pianistin) 61.  
 Talma, François, 91.  
 Tamarina-Metz, Maria, 308.  
 Tanejew, Sergei, 189. 240. 318. 381.  
 Tango, Egisto, 233.  
 Tänzler, Hans, 235.  
 Tappert, Wilhelm, 202. 203. 205.  
 Tarquini, Tarquinia, 180.  
 Tartini, Giuseppe, 244. 254.  
 Tauber, Richard, 234.  
 Taubert, E. E., 247. 304.  
 Taubert, Herbert, 111. 313.  
 Taubmann, Otto, 248.  
 Tausig, Carl, 287. 373.  
 Tauszky, Marie, 49.  
 Tedesco, Fortunata, 353.  
 Teichmüller, Robert, 315.  
 Telmányi, Emil, 116. 185. 239. 252. 305. 371.  
 Tempe-Seng (Sängerin) 320.  
 Tennenbaum, Betty, 379.  
 Tercs, Gisella, 367.  
 Tester, Emma, 313. 376.  
 Tetrzzini, Luisa, 124. 180.  
 Thalberg, Marcian, 57. 59.  
 Thalberg, Sigismund, 287.  
 Thamm, Johanna, 120.  
 Tharan-Neumann, Anni, 49.  
 Thayer, A. W., 103. 140. 343.  
 Theater für Musikdramen (St. Petersburg) 301.  
 Therig, A., 374.  
 Thibaud, Jacques, 52. 62. 124. 190. 252. 253. 384.  
 Thiele, Georg, 110.  
 Thirion, Louis, 106.  
 Thoma, Paul, 59.  
 Thomanerchor (Leipzig) 122.  
 Thomas-San-Galli, Wolfgang A., 103. 104.  
 Thomasius, Lise, 113. 320.  
 Thomassin, Désiré, 126. 318.  
 Thornberg, Julius, 48. 121. 182. 245.  
 Thornberg-Geelmuyden, Ida, 246.  
 Thuille, Ludwig, 56. 57. 191. 250. 315. 318. 319.  
 Tibo, Hilly, 56.  
 Tichatschek, Joseph, 100. 220.  
 Tichonow (Sänger) 58.  
 Tieck, Ludwig, 310.  
 Tiegermann, Ignaz, 186. 316. 318.  
 Tietze, Anna, 379.  
 Timanow, Wera, 319.  
 Tinel, Edgar, 53. 247. 290.  
 Tissor, Rudolf, 109.  
 Tittel, Bernhard, 114.  
 Tkaltschitsch, Juro, 125.  
 Toch, Ernst, 188.  
 Tödden, Paul, 188. 314.  
 Tonhalle-Quartett (Zürich) 256.  
 Tonkünstlerorchester (Frankfurt a. M.) 188.  
 Tonkünstlerorchester (Wien) 309. 383.  
 Tonkünstlerinnenorchester, Neues Berliner, 305.  
 Tonkünstlerverein (Frankfurt a. M.) 54.  
 Tonkünstlerverein (Köln) 251. 315.  
 Tonkünstlerverein (Straßburg i. E.) 61.  
 Torelli, Giuseppe, 122.  
 Tortilowius, Luise, 305. 370.  
 Touche, Francis, 382.  
 Transky, Eugen, 237.  
 Trapp, Max, 241. 242.  
 Trautmann, Gustav, 54. 376.  
 Treichler, Hans, 376.  
 Trémisot 125.  
 Trierveiller, Marie, 60.  
 Trio, Bielefelder, 379.  
 Trio, Frankfurter, 191. 375.  
 Trio, Mannheimer, 58.  
 Trio, Prager, 126.  
 Trio, Rheinisches, 54.  
 Trio, Rottdamer, 371.  
 Trio, Russisches, 119. 123. 189. 245.  
 Trio, Stuttgarter, 55.  
 Trio, Ungarisches, 242.  
 Triovereinigung, Berliner, 312.  
 Triovereinigung, Kölner, 381.  
 Triovereinigung, Stuttgarter, 126.  
 Trip, Jan, 372.  
 Tromp, C., 118.  
 Trunk, Richard, 306.  
 Tschakowsky, Peter Ilitsch, 52. 53. 61. 98. 120. 122. 125. 180. 182. 188. 190. 231. 238. 239. 247. 250. 252. 254. 255. 306. 307. 308. 311. 312. 313. 317. 318. 319. 320. 381. 382.  
 Tscherepnin, Nikolai, 180.  
 Tube, Minna, 373.  
 Tuerschmann, Bruno, 57.  
 Turcat, André, 382.  
 Turtschinski, Josef, 254.  
 Tyssen, Josef, 238.  
 Ucko, Paula, 301.  
 Udel-Quartett 374.

- Uhland, Ludwig, 240.  
 Uhlig, Elsa, 195.  
 Uhlig, Theodor, 195. 199. 205.  
 Uhr, Charlotte, 299.  
 Ulbrich, Mary, 302.  
 Ulbrig, Lisbeth, 253.  
 Ulrich, Bernhard, 372. 373.  
 Ulrich, Elfriede, 371.  
 Ulrich, Mara, 237.  
 v. Ulmann, Leopold, 239.  
 Ulrici, Wilhelm, 111.  
 Unger, Max, 56.  
 Universal-Edition 303. 383.  
 Universitäts-Kirchenchor (Leipzig) 122.  
 Unkenstein, B., 303.  
 Urack, Otto, 246.  
 Urlus, Jacques, 45. 180. 188. 231. 236. 291.  
 Uzielli, Lazzaro, 381.  
 Valentin, Marie, 111.  
 Vallin (Sängerin) 113.  
 Vallin-Hekking, Suzanne, 382.  
 v. Varnhagen, Rahel, 287.  
 Varnhagen v. Ense 287.  
 Vas, Sandor, 375.  
 v. Vecsey, Franz, 58. 310. 312. 318. 374.  
 Veit, Ernst, 376.  
 Veit, F., 48.  
 Venczell, B., 310.  
 da Venezia, Franca, 315.  
 Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands 372.  
 Verbrugghen, Henry, 52.  
 Verdi, Giuseppe, 45. 125. 233. 242. 246. 290. 358. 375. 379. 383.  
 Verein der Künstler und Kunstfreunde (Wiesbaden) 64. 256.  
 Verein der Musikfreunde (Kiel) 314.  
 Verein für Erstaufführungen (Hamburg) 377.  
 Verein für Kammermusik (Braunschweig) 187.  
 Verein, Kaufmännischer (Magdeburg), 252.  
 Verein Leipziger Musiklehrerinnen 190.  
 Verein, Neuer (München), 191.  
 Verein, Philharmonischer (Mannheim), 58. 252.  
 Verein, Philharmonischer (Nürnberg), 381.  
 Verein zur Förderung der Kammermusik (Moskau) 317.  
 Vereinigung für alte Musik, Deutsche (München), 59.  
 Vereinigung für moderne Kammermusik, Loevensohnsche, 304.  
 Vereinigung für zeitgenössische Tonkunst (Weimar) 127. 320.  
 Verhaeren, Emile, 183.  
 Verhey, A., 371.  
 Verhunk, Fanchette, 109.  
 Verne, Adela, 316. 317.  
 Via, Fernando, 382.  
 Vianna da Motta, José, 54.  
 Victor, Otto, 246.  
 Vierne, Louis, 381.  
 Vietor, Gertrud, 192.  
 Vietor, Hilde, 192.  
 Vieuxtemps, Henri, 57. 374.  
 Viñes, Ricardo, 241.  
 Viotti, Giovanni Battista, 376.  
 Virgil 91.  
 Vischer, Friedrich Th., 265. 346.  
 Vitali, Mario, 49. 314.  
 Vivaldi, Antonio, 189. 292.  
 Vogel, Franziska, 231.  
 Vogelstrom, Fritz, 44. 111. 179. 300.  
 Vogl, Joseph, 235. 237.  
 Vogrich, Max, 55.  
 Voigt, Otto, 41.  
 v. Voigtlaender, Edith, 304. 310.  
 Volbach, Fritz, 379.  
 Volkmann, Robert, 53. 250. 305. 313. 318.  
 Volkner, Robert, 112. 299.  
 Volkschor (Barmen) 239.  
 Volkshaus Nicolaus II. (St. Petersburg) 301.  
 Volksoper (Wien) 114.  
 Vollerthun, Georg, 372.  
 Vollmer, Arthur, 366.  
 Vollmoeller, Karl, 300.  
 Voltaire 301.  
 Voluntas, Maria, 61.  
 Voß, J. H., 240.  
 Voß, Otto, 58. 121. 253. 313.  
 della Vrancea, Cella, 315.  
 Vuskovitch 231.  
 Wachter, Ernst, 315.  
 Waghalter, Ignatz, 232. 240.  
 Waghalter, Janka, 305. 370.  
 Waghalter, Wladyslaw, 190. 240. 305. 370.  
 Wagner, Cäcilie, 200.  
 Wagner, E., 59.  
 Wagner, Franz, 186.  
 Wagner, Henry, 60.  
 Wagner, Minna, 200.  
 Wagner, Peter, 361.  
 Wagner, Richard, 20. 21. 31. 36. 39. 43. 44. 45. 47. 50. 54. 56. 61. 62. 63. 64. 98. 100. 104. 105. 110. 114. 115. 117. 119. 121. 123. 124. 125. 156. 157. 158. 159. 162. 163. 176. 179. 180. 182. 188. 195 ff (Beiträge zur W.-Forschung). 207 ff (Musik und Szene bei W.). 214 ff (Autographe Regiebemerkungen Ws. zum „Fliegenden Holländer“). 220 ff (Neue W.-Liter.). 232. 234. 235. 237. 238. 240. 241. 251. 253. 254. 265. 266. 277. 287. 290. 291. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 311. 312. 316. 349. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 365. 366. 367. 368. 369. 375. 376. 377. 378. 380.  
 Wagner, Siegfried, 111. 114. 375.  
 Richard Wagner-Stipendienfonds 182.  
 Richard Wagner-Verband deutscher Frauen, 59.  
 Richard Wagner-Verein (Darmstadt) 52. 310.  
 Richard Wagner-Verein, Allgemeiner, 53.  
 Waldbach, Otto, 121.  
 de Walden-Howard 180.  
 Waldmann, Elise, 116.  
 Wallace, Tara, 317.  
 Wallerstein, Lothar, 237.  
 Wallner, Leopold, 382.  
 Wallnöfer, Adolf, 381.  
 Walter, Bruno, 60. 114. 128. 180. 247. 301. 380. 383.  
 Walter, George A., 60. 61. 115. 121. 187. 249. 253. 304. 309. 311. 348. 380.  
 Walter, Gustav, 239.  
 Walter-Haas, Elsa, 187. 311.  
 v. Waltershausen, Hermann W., 44. 109. 110. 232. 234. 235. 237. 238. 298.  
 Warbeck, Gustav, 111.  
 Warmersperger, Käthe, 55.  
 Warner, Maurice, 317.  
 Warnke, Heinrich, 246.  
 Waschow, Gustav, 44.  
 Wassilenko, Sergei, 58. 254. 317.  
 Waterman, Adolf, 306.  
 v. Weber, Carl Maria, 39. 40. 47. 90. 94. 98. 104. 105. 109. 110. 158. 162. 163. 182. 191. 239. 244. 250. 253. 265. 313.  
 Weber, Gottfried, 346.  
 Weber, Marta, 235.  
 v. Weber, Max Maria, 39. 40.  
 Weber (Domorganist) 82. 83.  
 Wedekind, Erika, 53. 299.  
 Wedekind-Klebe, Agnes, 44.  
 Wegeler, Franz Gerhard, 128. 342.  
 Weidt, C., 121.  
 Weigand, Fr. L. K., 347.  
 Weiland, Fanny, 53. 306. 315.  
 Weinbaum, Paula, 248.  
 Weiner, Leo, 186. 242.  
 Weingarten, Paul, 48. 49. 123. 376.  
 Weingartner, Felix, 47. 48. 50. 58. 63. 64. 110. 126. 182. 192. 230. 247. 252. 255. 316. 350. 351. 370.



- Weinhöppel - Hackenberg (Sängerin) 313.  
 Weinlig, Theodor, 40. 105.  
 Weinmann, Rudolf, 378.  
 Weinmann (Bielefeld) 379.  
 Weinmann (Prag) 126.  
 Weinreich, Otto, 377.  
 Weis, Karl, 231.  
 Weisensee, Willy, 19.  
 Weismann, Julius, 54. 191. 252. 302. 304. 305. 311. 315. 318. 319. 320. 377. 378. 380.  
 Weiß, A. M., 347.  
 Weiß, Franz, 250.  
 Weiß, Sylvius Leopold, 15.  
 Weißbach, H., 64.  
 Weißberg, Julie, 61.  
 Welcker, Felix, 302.  
 Wells, Paul, 246.  
 Welter, Heinrich, 104.  
 Weltmann, Olga, 242.  
 Wendel, Ernst, 52. 247. 254. 308. 317.  
 Wendel, K., 51.  
 Wendling, Carl, 55.  
 Wendling-Quartett, 126. 375.  
 v. Wensler, Grete, 250.  
 Werber, Mia, 111.  
 Werhard, Theodor, 299.  
 Werle, Ludwig, 182.  
 Wermann, Marta, 123.  
 Werner, Gustav, 240.  
 Werner, Rudolf, 54.  
 Werner-Jensen, Paula, 50. 189. 376.  
 Werner-Koffka, Werner, 381.  
 Wesendonk, Mathilde, 182. 220. 221. 223. 224. 355.  
 Wesendonk, Otto, 221.  
 Wessely-Quartett 124.  
 Westerhout (Komponist) 382.  
 Wetz, Richard, 54. 64. 239. 248.  
 Wetzlar, Hermann, 182.  
 Wetzlar, Hermann Hans, 237. 318.  
 Weyersberg, Bruno, 50. 373.  
 Whitehill, Clarence, 248.  
 Whithorn, Emerson, 380.  
 Wichgraf, Else, 301.  
 Widor, Charles M., 51. 307. 318. 382.  
 Widhalm, Fina, 46. 237.  
 Wiebel, Erna, 381.  
 Wiebel (Kammermusiker) 46.  
 Wiegand, Annie, 53.  
 Wieland, Chr. M., 263.  
 Wiemann, Robert, 255.  
 Wieniawski, M., 46.  
 Wieniawski, A., 46.  
 Wieniawski, Henri, 192. 251. 308. 314. 376.  
 Wieniawski, J., 52.  
 Wiesenthal, Grete, 290.  
 Wiesenthal, Schwestern, 181.  
 Wiesike, Lillian, 248. 372.  
 Wietrowetz, Gabriele, 47. 191. 241.  
 Wietrowetz-Quartett 47. 191. 306. 381.  
 Wihan, Hans, 303.  
 Wihl, Juliette, 304.  
 Wildbrunn, Carl, 110. 299.  
 Wildbrunn, Helene, 298.  
 Wildegans-Arndt, Marta, 243.  
 Wilder, Sarah A., 191.  
 Wildner, Willy, 251.  
 Wilhelmi, Maximilian, 238.  
 Wilke, Theodor, 238.  
 Willcken, Hans, 234.  
 Wille-Quartett 376.  
 v. Willemer, Marianne, 221.  
 William, Vaughan, 316.  
 Williams, Gwendolyn, 307.  
 Willmers, Heinrich Rudolf, 287.  
 Willner, Arthur, 241. 246.  
 Winckelmann, J. J., 263.  
 Winkelshoff, Heinrich, 251. 300.  
 Winderstein, Hans, 56. 122. 188. 189. 190. 251. 315. 377. 379.  
 Winderstein-Orchester 190. 379.  
 Windesheim, Dora, 253.  
 Windgassen, Fritz, 111.  
 Winkelmann, Hans, 113.  
 Winkler, Alexander, 242. 297. 374.  
 Winkler, E., 248.  
 Winkler (Hofrat) 195.  
 v. Winterfeld, Karl, 30. 96.  
 Winternitz-Dorda, Martha, 383.  
 Wirk, Willy, 112.  
 Wirl, Erik, 180. 299.  
 Wirth, Moritz, 287.  
 Wittekopf, Rudolf, 232.  
 Wittenberg, Alfred, 243.  
 Wittenberg-Quartett 47.  
 Wittgenstein, Victor, 371.  
 v. Wittgenstein, Carolyne Fürstin, 221.  
 Wittkowsky 120.  
 v. Woikowsky-Biedau, Victor, 182. 234 („Das Nothemd“. Uraufführung in Dessau).  
 Wohlgemuth, Gustav, 315.  
 Wohlebe, Walter, 298.  
 Wöhrle, Eugen, 191.  
 Wolf, Albert, 367.  
 Wolf, Hugo, 35. 49. 53. 54. 63. 98. 102. 121. 125. 186. 189. 245. 249. 252. 254. 265. 306. 311. 312. 317. 320. 357. 358. 369. 370. 376. 377. 378. 383.  
 Wolf, Johannes, 293. 294.  
 Wolf, Otto, 112. 301. 380.  
 Wolf, Wilhelm, 239.  
 Wolf, William, s. Totenschau XII. 9.  
 Wolf-Ferrari, Ermanno, 46. 110. 112. 180. 189. 235. 238. 239. 251. 379.  
 Wolff, Erich J., 50. 125.  
 Wolff, Henry, 54. 55. 378.  
 Wolff, Hermann, 369.  
 Wolff, Werner, 369.  
 Wolffheim, Werner, 188.  
 Wolfram, Carl, 110. 298.  
 Wolfram v. Eschenbach 39. 157.  
 Wolfrum, Philipp, 46. 121. 122. 313.  
 Wolters, Susanne, 187.  
 Wood, Charles, 124.  
 Wordsworth 124.  
 Wormsbächer, Henry, 248. 376.  
 Wormser, André, 234.  
 Woysch, Felix, 121.  
 Wozisek, J. H., 384.  
 Wucherpennig, Hermann, 44.  
 Wülken, Johann Casper, 10.  
 Wüllner, Franz, 110.  
 Wüllner, Ludwig, 188. 240. 248. 254. 316. 317. 320. 377. 378. 381.  
 Wunderwald, Gustav, 232.  
 Würthele, Adam, 366.  
 Wuzel, Hans, 111. 379.  
 Wyß, Robert, 115.  
 de Wyzewa, T., 96. 190.  
 Ydo, Johan, 303.  
 de Yradier, Sebastian, 337. 338.  
 Ysaye, Eugène, 246. 308.  
 Ysaye, Théo, 52.  
 Ysaye-Konzerte 247.  
 v. Zadora, Michael, 185.  
 Zajic, Florian, 183.  
 Zander, Carl, 320.  
 Zandonai (Komponist) 180.  
 Zec, Nicola, 382.  
 Zeelander, Gottfried, 244.  
 Zehetmayr 348.  
 Zeiler, Robert, 303.  
 Zeiß, Karl, 44.  
 Zeitung, Frankfurter, 290.  
 Zeitung für die elegante Welt 40.  
 Zeitschrift für Ethnologie 286.  
 Zeitung, Kölnische, 275.  
 Zelenka (Cellist) 303.  
 Zelter, K. Fr., 22.  
 Zemanek, Wilhelm, 60. 125. 382.  
 v. Zemlinsky, Alexander, 60. 61. 113. 369.  
 Zepler, Bogumil, 238.  
 Zerm, Walter, 185.  
 Ziegler, Karl, 114.  
 Ziegler, Walter, 190.  
 Ziehn, Bernhard, 100.  
 Zilcher, Hermann, 188. 191. 381.  
 Zimmer, Albert, 247. 309.  
 Zimmer-Quartett 247.  
 Zimmermann, Ad., 249.  
 Zimmermann, Emmy, 179.  
 Zingel, Erwin, 307.  
 Zlotnicka, Meta, 241.

- |                              |                             |                             |
|------------------------------|-----------------------------|-----------------------------|
| Zmeskal 343.                 | Zscherneck, Georg, 371.     | Zumsteeg, Joh. Rudolf, 119. |
| Zoller, Emil, 378.           | Zschokke, Heinrich, 233.    | Zuna (Kapellmeister) 231.   |
| Zöllner, Heinrich, 235. 247. | v. Zsigmondy, Gabriel, 116. | v. Zwegberg, Lennart, 376.  |
| Zorilla, José, 338.          | Zulauf, Ernst, 111. 313.    | 378. 379.                   |

## REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

- |  |  |   |
|--|--|---|
| Blum, Carl Robert: Das moderne Tonsystem in seiner erweiterten und vervollkommenen Gestaltung. 40. | Klob, Karl Maria: Die Oper von Gluck bis Wagner. 104.                                | Röckl, Sebastian: Ludwig II. und Richard Wagner. 225.   |
| van der Borren, Charles: Les origines de la musique de clavier en Angleterre. 293.                 | Koch, Matthäus: Ein Gang zu den Quellen der Sprache. 40.                             | Schjelderup, Gerhard: Richard Wagner und seine Werke. 222.  |
| Braschowanoff, Georg: Von Olympia nach Bayreuth. 224.  | — Max: Richard Wagner. II. Teil. 220.  | v. Schrenck, Erich: Richard Wagner als Dichter. 225.  |
| v. Ehrmann, Alfred: Scherzi. 294.  | Löbmann, Hugo: Zur Geschichte des Taktierens und Dirigierens. 105.                   | Schreyer, Johannes: Beiträge zur Bach-Kritik. II. 292.  |
| Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 359.                                   | Müllner-Söllner: Wegweiser zum Kunstgesang. 294.                                     | Thomas-San-Galli, Wolfgang A.: Ludwig van Beethoven. 103.   |
| Hirschfeld, Robert: Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 359.               | Nitze, Hans: Das Recht an der Melodie. 361.  | Wagner, Peter: Einführung in die gregorianischen Melodien. Ein Handbuch der Choralwissenschaft. II. Neumenkunde; Paläographie des liturgischen Gesanges. 360. |
| Junk, Victor: Gralsage und Graldichtung des Mittelalters. 39.                                      | v. Perger, Richard: Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 359. | v. Weber, Max Maria: Carl Maria v. Weber. Ein Lebensbild. Herausgegeben von Rudolf Peschel. 39.   |
|  | Report of the fourth Congress of the International Musical Society. 106.             |   |

## REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

- |  |  |  |
|--|--|--|
| Aubert, Louis: op. 6. Suite brève pour 2 pianos. 42.                                       | Erlemann, Thilo: Adoratio crucis. Karfreitagsmysterium für Chor, Soli, Orchester und Orgel. 108. | Caprices. — op. 43. Sonatine. 108.   |
| Aulin, Tor: op. 30. Schwedische Tänze frei bearbeitet für Violine und Klavier. 107.        | Ertel, Paul: op. 14. „Hebraikon“. Streichquartett über hebräische Melodien. 106.                 | Hiller, Hans: op. 15. Der 46. Psalm für gem. Chor, 3 Solostimmen ad lib. und kleines Orchester. 295.   |
| Bazelaire, Paul: op. 95. Prélude et Fugue. — op. 100. Ballade. — op. 102. Lied. 108.       | Frey, Martin: Acht Kinderlieder aus Paula Dehmels „Rumpel“ für Gesang und Klavier. 295.          | Holde, Artur: op. 2. Zwei Gesänge für vierstimmigen Frauenchor. — op. 3. „Die Weihe der Nacht“ (Hebbel) für Frauen-Soloquartett oder vierstimmigen Frauenchor. — op. 10. Suite für Klavier. — op. 11. Vier Mädchenlieder. — op. 13. Zwei Gesänge. 296. |
| v. Bose, Fritz: op. 7. Drei Sonatinen. 42.   | Fuchs, Robert: op. 94. Trio für Violine, Viola und Violoncello. 362.                             | Hubay, Jenő: op. 104. Ballade und Humoreske für Violine und Klavierbegleitung. 362.  |
| Chappuis, Auguste: Trio (en sol) pour Piano, Violon et Violoncello. 297.                   | Göhler, Georg: Zwölf Gesänge für Knaben-(Frauen)Chor. 108.                                       | Hübner, Otto R.: Schlichte Lieder für eine Singstimme und Klavier. 297.  |
| Claußnitzer, Paul: op. 30. Choralsonate zur Totenfeier für Orgel. 364.                     | Grainger, Percy A.: British Folk-Music Settings. 106.  | Karbulka, Josef: op. 35. Konzert No. 2 für Violine. 107.   |
| Cras, Jean: Poèmes Intimes pour Piano. 108.  | Gretschaninow, Alexander: op. 56. Zwei Männerquartette. — op. 57. Zwei Frauenquartette. 295.     | Kaun, Hugo: Gemischte Chöre a cappella (Holländisches Wiegenlied; Madrigal von Michelangelo; Märzlufte). 295.  |
| Debussy, Claude: Première Rhapsodie pour Orchestre avec Clarinette principale en si B. 42. | Guttman, Oskar: op. 1, 2 und 6. Lieder für eine Singstimme und Klavier. 294.                     | — Holländisches Wiegenlied. Arrangement für Männerchor. 295.   |
| Dupin, Paul: Sonate (la mineur) pour Violon et Piano. 297.                                 | Handke, Robert: op. 25. Sere-nade für Streichinstrumente. 107.                                   |  |
| Ebel, Arnold: Requiem (Hebbel) für Sopransolo, gem. Chor und gr. Orchester. 295.           | Harder, Knud: Vier dänische Lieder. 296.   |  |
| Emanuel, Maurice: Sonate (en ré mineur) pour Piano et Violon. 362.                         | v. Hausegger, Siegmund: Natursymphonie. 183.   |  |
|  | Hennesy, Iwan: op. 41. Valses  |  |

- v. Koczalski, Raoul: op. 66—69. Lieder. 296.
- Leichtentritt, Hugo: op. 4. Chinesisch-deutsche Jahres- und Tageszeiten. Ein Liederzyklus. 107.
- Litta, Paolo: „La déesse nue“. Poème ésotérique pour une danseuse, piano, violon et triangle. 364.
- Loeillet, J. B.: Sonate (en sol mineur) pour Violon et Piano (Alexandre Béon). 107.
- Machabey, Armand: 6 Préludes brefs pour le concert. 41.
- Mahler, Gustav: Neunte Symphonie. 303.
- Malkin, Joseph: Dix études pour Violoncelle. 363.
- Marx, Joseph: Ballade. — Scherzo für Klavierquartett. — Klavierquartett in Form einer Rhapsodie. 362.
- Italienisches Liederbuch, nach Gedichten von Paul Heyse. 363.
- Lieder und Gesänge. Dritte Folge. 363.
- Mendelssohn, Arnold: Psalm 121 für Soloquartett, gem. Chor und Orgel. 295.
- Molnar, Anton: Sonatine pour Violon et Piano. 107.
- Neal, Heinrich: op. 54. Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello. 297.
- Neymarck, Jean: Sonate pour Piano. 41.
- Pogojeff, W.: op. 11. Polonaise pour grand Orchestre. 296.
- Rasch, H. A.: Sonate (a-moll) für Violoncello und Klavier. 363.
- Saint-Saëns, Camille: op. 135. Six études pour la main gauche. 42.
- Scheinpflug, Paul: op. 16. Streichquartett. 107.
- Schumann, Georg: op. 55. Zweite Sonate für Klavier und Violine. 42.
- Schwartz, Alexander: op. 19. Fünf Lieder für eine Singstimme und Klavier. 296.
- Seelig, Paul J.: op. 14. Javanischer Marsch. — op. 18 und 21. Lagoe-Lagoe. Lyrische Stücke aus dem Sunda-Archipel für Klavier. — op. 19. Melodie für Violine und Klavier. 106.
- Sjögren, Emil: op. 58. Sonate pour Piano et Violoncelle. 363.
- Stenhammar, Wilhelm: op. 24. „Midvinter“. Für Orchester. 296.
- Sternberg, Constantin: op. 104. Trio. — „Aus Italien“. Für Pianoforte, Violine und Violoncello. 297.
- Thirion, Louis: op. 14. Sonate pour Violon et Piano. 106.
- Turina, Joaquín: Quatuor. \* 41.
- Voigt, Otto: Kurzgefaßter Lehrgang der freien Improvisation auf der Orgel für angehende Organisten. 41.
- Volck, Anna: Kinderlieder. 295.
- Weiner, Leo: op. 8. Ballade für Klarinette (oder Viola) und Klavier. 297.
- Winkler, Alexander: op. 16. Variations sur un thème russe. 297.
- Wittenbecher, Otto: op. 20. Konzertstück (d-moll) für Violoncell mit Klavier. 363.

## REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSARTIKEL

- Adler, Guido: Richard Wagner. 354.
- Allgemeine Musik-Zeitung: Unsere Strauß-Rundfrage. 101.
- Altmann, Gustav: Pfitzner und die französische Musik in Straßburg. 290.
- Andro, L.: Wiener Musikleben. 102.
- Ethel Smyth. 227.
- Grete Wiesenthal. 290.
- Aron, W.: Moderne Operntexte. 290.
- Bekker, Paul: Richard Strauß als Dirigent. 101.
- Berliner Börsen-Courier: Santo Stefano in Italien. 358.
- Besch, Otto: Ein neues Wagner-Buch. 101.
- Borchers, Gustav: Zur individuellen Behandlung des Gesangsschülers. 99.
- Bormann, Emil: Dies und Jenes von Tschaiowsky. 98.
- Brandt, Marianne: Persönliche Erinnerungen an Richard Wagner. 353.
- Cahn-Speyer, Rudolf: Das Wesen des Secco-Rezitativs und Georg Hartmanns Bearbeitung von Mozarts „Figaro“. 226.
- Canstatt, Tony: Emilie Kaulla †. 290.
- Challiersen, Ernst: Das Konzertjahr 1911/12. 98.
- Conze, Johannes: Musikinstrumente aus dem alten Ägypten. 227.
- Droste, Carlos: Salomea Kruceniski. 288.
- Fanny Persiani. 288.
- Marcella Kraft. 291.
- Duncan, Isadora: Gedanken über den Tanz. 287.
- Ebel, Arnold: Beiträge zur Reform der musikalischen Erziehung. 102.
- Max Bruch. 229.
- Eisenmann, Alexander: „Ariadne auf Naxos.“ 98.
- Ettlinger, Anna: Johannes Brahms und Hermann Levi. 289.
- Frankenstein, Ludwig: Richard Wagner und die Frauen. 227.
- Friedrich - Materna, Amalie: Richard Wagner. 354.
- Gasteyger, Otto: Die Mängel der Versetzungszeichen und ein Vorschlag zur Verbesserung. 291.
- Geigenmüller, A. E.: Musikpsychologisches. 100.
- Gerhard, C.: Die Frau als Komponistin. 358.
- Gerhartz, Josef: Das schiefe gezogene Zäpfchen. 99.
- Gerhäuser, Emil: Die Entstehung einer Opernpremiere. 288.
- Ginisty, Paul: Le centenaire du Wagner. 356.
- Gloger, Julius: Harmonisierung des Volksliedes im natürlichen Tonsatz. 290.
- Goldmann, H.: Musik und Baukunst. 227.
- Goldmark, Karl: Richard Wagner. 354.
- Göttmann, Adolf: Französische Musikaufführungen in Schwaben. 102.
- Günter, Otto: Mörike über Gugglers Textübersetzungen von „Cosi fan tutte“ und „Don Juan“. 290.

## XXVI REGISTER DER BESPR. ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSARTIKEL

- Hastung, W.: Robert Radecke †. 99.
- Heinemann, Ernst: Zur Textfrage von Mozarts „Don Juan“. 290.
- Helm, Theodor: Die Hundertjahrfeier der Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 287.
- Herold, Curt: Der Einfluß Hugo Riemanns auf Max Reger. 228.
- Hirschberg, Leopold: Höchst seltsame Manifestationen eines Barden und eines Musikers nach ihrem Tode, nebst Aufklärungen über das Musizieren im Jenseits. 291.
- Hoffmann, A.: Stimme und Sprache auf der Internationalen Hygieneausstellung in Dresden. 99.
- Hollm, Lydia: Konservatorien. 99.
- Die Examenfrage für den Gesangunterricht. 100.
- Istel, Edgar: Spanische Volksmusik. 288.
- Kapp, Julius: Die Perseusstatue des Benvenuto Cellini. 288.
- Karpath, Ludwig: Der Pariser „Tannhäuser“. 354.
- Kastner, Rudolf: Ein Konzertskandal in Frankfurt a. M. 290.
- Kaufmann, M.: Anton Dvořák in Karlsbad. 98.
- Kinsky, Georg: Ein neu entdecktes Lied von Beethoven. 229.
- Knosp, Gaston: Edgar Tinel †. 290.
- Koch, M.: Tonsatzlehre. 289. 290.
- Kohut Adolph: Meyerbeer als Biograph. 287.
- v. Komorzynski, Egon: Emanuel Schikaneder. 288.
- v. Kraft, Ottokar: Richard Wagner und das heroische Ideal. 354.
- Krause, Emil: Die Vertreter der leicht zugänglichen religiösen Vokalmusik in Deutschland und Deutsch-Österreich. 287.
- Kreowski, Ernst: Englische Weihnachtsbräuche. 290.
- Kretschmann Theobald: Richard Wagner. 354.
- Kruse, Georg Richard: Albert Lortzing und seine „Regina“. 287.
- Briefe von Julius Rietz. 287.
- Kühn, Oswald: Die neuen Stuttgarter Hoftheater. 288.
- Vorstände und Sänger der Stuttgarter Hoftheater. 288.
- Richard Strauß und die Lex Parsifal. 288.
- Heinrich Schwartz. 288.
- Einweihung und Eröffnung der Stuttgarter Hoftheater. 288.
- „Ariadne auf Naxos“. 289.
- Nachklänge von der Strauß-Woche in Stuttgart. 290.
- L., J.: Johann Kuhnau's Geburtshaus in Geising. 98.
- Leschetitzky, Theodor: Richard Wagner. 354.
- Ludwig, Emil: Wagners Arbeitsform. 355.
- Richard Wagners geistige Wandlungen. 356.
- Mello, Alfred: Hugo Wolf und seine Freunde. 357.
- Metternich, Pauline Fürstin: Die erste Aufführung des „Tannhäuser“ in Paris. 353.
- Meyer, Semi: Die Psychologie der musikalischen Übung. X. 288. 291.
- v. Mojsisovics, Roderich: Deutsche Orchestrik. 227.
- Möller, Heinrich: Opernübersetzungen. 229.
- Mülhausen, Hans: Warum singt Caruso nicht deutsch? 102.
- Müller, C. E. R.: Bernhard Ziehn †. 100.
- Nagel, Wilibald: Musikkultur. 288.
- Neißer, Arthur: Franz von Assisi. 98.
- Neue Freie Presse: Vom Pariser „Tannhäuser“. 353.
- Neue Musik-Zeitung: Das Silcher-Museum in Schnaith. 289.
- Jubiläum der Leipziger Thomasschule. 289.
- Jacques Urlus. 291.
- Neue Zeitschrift für Musik: Wagner wider Parsifalmonopol. 287.
- Papier-Paumgartner, Rosa: Richard Wagner. 354.
- Pauly, Georg: Operettendämmerung. 230.
- Pielke, Walter: Über die Register der menschlichen Stimme. 99.
- Piesling, Siegmund: Musikalische Fiktionen. 291.
- Platzbecher, Heinrich: Ernst von Schuch's Feier in Dresden. 289.
- Prümers, Adolf: Der Streit um die Dissonanz. 99.
- Rasch, Hugo: Arnold Schönbergs „Lieder des Pierrot Lunaire“. 101.
- Rasch, Hugo: Stephan Krehls „Musikerelend“. 102.
- Reichelt, Johannes: Zur Uraufführung des „Rienzi“. 100.
- Julius Rietz. 228.
- Zum 100. Geburtstag von Julius Rietz. 290.
- Reichenberger, Hugo: Richard Wagner. 354.
- Richard, August: Julius Rietz 287.
- Die Klavierauszüge der Werke Wagners in der Neuausgabe der Originalverleger. 290.
- Riesenfeld, Paul: Ästhetische Anmerkungen zu Arnold Schönbergs „Pierrot Lunaire“. 228.
- Sachs, Curt: Zu den Vorschlägen in der Matthäuspasion. 227.
- Saint-Saëns, Camille: Meyerbeer. 100.
- Erinnerungen aus meiner Kindheit. 288.
- Schalk, Franz: Richard Wagner. 354.
- Scheffler, R.: Beobachtungen u. Erfahrungen über Stimmerziehung. 99.
- Schellenberg, Ernst Ludwig: Über musikalisches Illustrieren. 99.
- Scheyer, Moritz: Das 100jährige Jubiläum der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 230.
- Schilling-Ziemssen, Hans: An Hugo von Hofmannsthal. 290.
- Schlegel, Arthur: Über den Vortrag der h-moll Sonate von Liszt. 226.
- Schmedes, Erich: Richard Wagner. 354.
- Schorn, Hans: Per aspera ad astra. Symphonie d-moll op. 23 von August Scharrer. 98.
- Schröter, Oscar: „Ariadne auf Naxos“. 101.
- Schönemann, Georg: Eine neue Art biographischer Arbeit. 100.
- Schwabe, Friedrich: Reklame mit Titeln. 227.
- Schwartz, Heinrich: Für den Klavierunterricht. 291.
- Schweser Paul: Die Stuttgarter Uraufführung der „Ariadne“. 102.
- Das 50jährige Jubiläum des Breslauer Orchestervereins. 226.
- Freiheit der Kritik. 227.
- Friedrich Rösch. 228.
- Segnitz, Eugen: Karl Söhle. 102.
- Clara Schumann u. Johannes Brahms. 227.

# REGISTER DER BESPR. ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE XXVII

- Segnitz, Eugen: Rich. Wagner u. „Der fliegende Holländer“. 354.
- Seidl, Arthur: Richard Strauß als Politiker. 101.
- Signale für die musikalische Welt: Abendländische Musik im fernen Osten. 230.
- Singer, Kurt: Das Problem der Wagner-Biographie. 100.
- Das musikalische Talent und seine Vererbung. 102.
- Siegfried Ochs und die Matthäuspassion. 228.
- Spanuth, August: Richard Strauß — Giacomo Meyerbeer. 229.
- Ungekürzter Bach und irritierte Kritik. 229.
- GDT gegen AMMRE. 230.
- Weingartner nicht kontraktbrüchig. 230.
- Musik und Tanz. 230.
- Am Jahresschluß. 230.
- Jubiläumsberechtigung nach zehn Jahren. 230.
- Stahl, Ernst Leopold: Hugo Wolfs künstlerisches Glaubensbekenntnis. 357.
- Starcke, Hermann: Ernst von Schuchs Jubiläum. 100.
- „Ariadne auf Naxos“ in der Dresdener Hofoper. 228.
- Stefan, Paul: Hundertjahrfeier der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 291.
- Steffin, Fritz F.: Zur Frage der städtischen Orchester. 228.
- Steger, Heinrich: Richard Wagner. 353.
- Steinhard, Erich: Eine musikalische „Ariadne“-Statistik. 230.
- Steinitzer, Max: Weggelassene Vorrede zu meinem Buche „Richard Strauß“. 101.
- Richard Strauß als Persönlichkeit. 289.
- Stephani, Hermann: Jephta. 100.
- Stier, Ernst: Verdi als Mensch in seinen Briefen. 290.
- Storck, Karl: Das Kunstwerk der Zehntausend. 226.
- Stradal, August: Klavierschulen der Konservatorien u. Musikakademien. 287.
- Stradal, August: Erinnerungen an Anton Bruckner. 290.
- Unger, Max: Zu Johann Ludwig Dusseks Lebenslauf. 226.
- Urbach, Otto: Metronombezeichnungen klassischer Klavierwerke. 288. 289.
- Volkmann, Hans: Stefan Stocker als Klavierkomponist. 291.
- Wallfisch, J. H.: Parsifal im Kino. 288.
- Wettlo, Franz: Die Obertöne. 99.
- Wetzel, Hermann: Philipp Scharwenkas Klaviermusik. 226.
- Wiehmayr, Theodor: Artikulation und Phrasierung. 227.
- Willmann, Franz E.: Clemens von und zu Frankenstein. 289.
- Winand, Hans: Zur Regie der „Ariadne“. 289.
- v. Wymetal, Wilhelm: Die Jahrhundertfeier der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 229.



# DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT  
BILDERN UND NOTEN  
HERAUSGEGEBEN VON  
KAPELLMEISTER  
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 7 · ERSTES JANUAR-HEFT  
12. JAHRGANG 1912/1913

VERLEGT BEI  
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

**Wem die Kunst das Leben ist, dess' Leben ist eine große Kunst.**

**Joh. Seb. Bach**

## **INHALT DES 1. JANUAR-HEFTES**

**KARL POTTGIESSER:** Die Briefentwürfe des Johann Elias Bach. Ein Beitrag zur Geschichte der Familie Bach

**WOLFGANG ADAM:** Bachs Eigenart

**FRANZ BACHMANN:** Zur Reform der musikalischen Bildung beziehentlich des Musikunterrichts. I.

**BESPRECHUNGEN** (Bücher und Musikalien) Referenten:  
Wolfgang Golther, Georg Kaiser, Hjalmar Arlberg, Max Steinitzer, Richard H. Stein, Ernst Schnorr von Carolsfeld, Ernst Rychnovsky, Jenő Kerntler, Wilhelm Altmann

**KRITIK** (Oper und Konzert): Berlin, Bremen, Brüssel, Darmstadt, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Karlsruhe, Köln, Krefeld, Leipzig, Magdeburg, Mainz, Mannheim, Moskau, München, Paris, Prag, Riga, St. Petersburg, Straßburg, Warschau, Weimar, Wien, Wiesbaden

### **ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN**

**KUNSTBEILAGEN:** Faksimiles: Entwurf eines Briefes von Joh. Seb. Bach, geschrieben von Joh. Elias Bach; Letzte Seite eines Briefes von Joh. Elias Bach an Joh. Seb. Bach; Bruchstück eines Briefentwurfs von Joh. Elias Bach; Die erste Partiturseite der Matthäuspassion von Joh. Seb. Bach; Erinnerungsplakette zum hundertjährigen Jubiläum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, von Hans Schäfer und Arnold Hartig

**NACHRICHTEN:** Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

### **ANZEIGEN**

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.  
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.  
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.  
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich,  
Belgien und England: Albert Gutmann,  
Paris, 106 Boulevard Saint-Germain  
Alleinige buchhändlerische Vertretung für  
England und Kolonien:  
Breitkopf & Härtel, London,  
54 Great Marlborough Street  
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York  
für Frankreich: Costallat & Co., Paris



---

# DIE BRIEFENTWÜRFE DES JOHANN ELIAS BACH

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER FAMILIE BACH  
VON KARL POTTGIESSER IN MÜNCHEN-GERN

---

Vor einiger Zeit lernte ich in München eine Persönlichkeit kennen, die sich rühmte, mit der Familie des Großmeisters Johann Sebastian Bach verwandt zu sein: den Oberlehrer Karl Freytag. Ein intimeres Gespräch ergab, daß dieser Herr verwandtschaftliche Beziehungen zu dem nach Franken ausgewanderten Stamme der Familie Bach habe und daß er von mütterlicher Seite mit jenem Fräulein Emmert verwandt sei, die Spitta im Vorworte seiner Bach-Biographie erwähnt und der er die Einsicht in den Stammbaum der Familie Bach zu verdanken hatte. Des weiteren erzählte mir der genannte Herr, er besitze auch noch alte Handschriften aus der Zeit des Johann Sebastian. Meine musikhistorische Neugierde war nicht wenig erregt, und ich bat darum, mir Einsicht in die letzteren zu verstatten, was mir freundlichst gewährt wurde. Ich erhielt ein Päckchen von 378 theils einzelnen, theils zusammengebundenen vergilbten Blättern in Quartformat, die mit kräftigen, in der Manier des 18. Jahrhunderts etwas verschnörkelten Schriftzügen bedeckt waren. Eine genauere Durchsicht ergab, daß ich Briefentwürfe des Kantors und späteren Inspektors des Alumneums in Schweinfurt, des Johann Elias Bach, vor mir hatte. Zu diesem Schlusse berechtigt der Umstand, daß die Entwürfe sämtlich von ein und derselben Hand geschrieben sind und des öfteren die Unterschrift des Johann Elias aufweisen, sei es abgekürzt oder auch voll ausgeschrieben. Eine Reihe von Blättern tragen oben über einem kräftigen Striche die Überschrift „de Angelis Part. I Cap. III“; es findet dieses dadurch seine Erklärung, daß Johann Elias, wie unten des weiteren ausgeführt werden wird, von 1739 bis 1742 in Leipzig theologischen Studien oblag und offenbar ein nicht benutztes Kollegienheft oder die für eine Abhandlung bestimmten Blätter zu den Entwürfen der Briefe verwandte. Manche Briefe weisen viele Korrekturen, oft mit roter Tinte geschrieben, auf; die Lektüre wird zunächst erschwert durch die eigenartigen Abkürzungen, deren sich der Schreiber bedient: so pflegt er statt „mit“ nur ein „t“ zu schreiben, statt „Gott“ ein durchstrichenes O, die Wortendungen werden häufig durch einen Schnörkel ersetzt und dergleichen mehr.<sup>1)</sup> Spitta gedenkt des Johann Elias Bach in den genealogischen Darlegungen

---

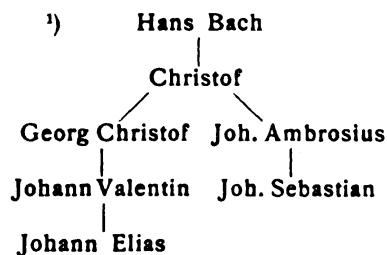
<sup>1)</sup> In den weiter unten ganz oder teilweise mitgetheilten Briefentwürfen habe ich die Abkürzungen und Siegel des leichteren Verständnisses halber in voll ausgeschriebene Worte verwandelt; die Orthographie der damaligen Zeit habe ich möglichst beibehalten.

des ersten Bandes (a. a. O. I S. 154) und teilt im zweiten Bande (II S. 756 ff.) einen kurzen zwischen diesem und Johann Sebastian geführten Briefwechsel mit. Die hier vorliegenden Briefentwürfe stammen aus der Zeit von Anfang des Jahres 1738 bis Anfang des Jahres 1744.

Vergegenwärtigen wir uns in Kürze den Lebensgang des Briefschreibers; ich folge hier den Ausführungen Spittas und den Andeutungen, die den vorliegenden Aufzeichnungen selbst zu entnehmen sind.

Johann Elias Bach ist am 12. Februar 1705 geboren als zweiter Sohn des Johann Valentin Bach, der zu Schweinfurt das Amt eines Stadtmusikus und Obertürmers versah. Dieser Valentin war der Sohn von Georg Christof, der am 6. September 1642 in Erfurt geboren, erst Schuliener in Heinrichs bei Suhl war, darauf das Amt eines Kantors in Themar bei Meiningen bekleidete und später zu gleicher Tätigkeit nach Schweinfurt berufen wurde. Georg Christof war der Sohn des Christof Bach und der Bruder des Ambrosius, des Vaters des Johann Sebastian. Johann Elias war also der Sohn eines Vettters des großen Thomaskantors (vergleiche die unten stehende Stammtafel).<sup>1)</sup>

Ausweislich der Briefentwürfe hielt sich Johann Elias Bach seit etwa April 1738 in Leipzig auf und wohnte im Hause seines „Herrn Vettters“, „des Herrn Kapellmeisters am Thomas-Kirchhof“. Seinen eigenen Aufzeichnungen ist zu entnehmen, daß die Dürftigkeit der heimatlichen Subsistenzmittel und der Zwist in seiner Familie ihn veranlaßten, in der Reife der Jahre zu Leipzig ein früher bereits an der Universität Jena begonnenes, dann aber unterbrochenes Studium mit Hilfe der ihm seitens des Rats der Stadt Schweinfurt und der daselbst ansässigen Familie Segnitz gewährten Stipendien wieder aufzunehmen.<sup>2)</sup> Nach den Inskriptionsbüchern der Universität Leipzig (siehe Spitta II S. 981) begann der vierunddreißigjährige Studiosus das Studium der Theologie im Sommersemester 1739. Bis Ende Oktober 1742 blieb Johann Elias Bach in Leipzig und übernahm dann die Stelle eines Hofmeisters bei dem „Kriegs-Commissario von Pflug,



<sup>2)</sup> In einem Briefe vom 29. April 1738 heißt es: „Unterdessen kann ich doch nicht läugnen, daß ich schon vielmals herzliches Verlangen getragen, in patria zu sein, wenn man nur einige Subsistenz vor sich sähe! Sollte ich dasjenige nachgeholt haben, was in Jena wieder meinen Willen nicht geschehen können, so zweifle nicht“ usw.

Erb-, Lehn- und Gerichtsherrn auf Zöschau bey Oschatz“ in Sachsen. Aus dieser Stellung schied er bereits zu Anfang des Jahres 1743 und folgte der an ihn von seiner Vaterstadt aus ergangenen Berufung zum Amte eines Kantors und Inspektors des Alumneums. Nach dem Ratsprotokoll der Stadt Schweinfurt wurde Johann Elias Bach am 27. Mai 1743 in dem neu übernommenen Amte verpflichtet. Nachdem, wie er in einem Briefe vom 15. August 1743 sagt, „Gott ihm nunmehr eine bleibende Stätte und ein gewisses Stückchen Brod auf Zeit Lebens gegeben hat“, ist er, wie er im September und Oktober 1743 an Herrn von Pflug und an seinen Bruder schreibt, alsbald darauf bedacht, daß „ein ehrliches Verbündnis, in das er sich mit einem Frauenzimmer aus Leipzig, namens Joh. Rosina Fritschin wohlbedächtig eingelassen, nunmehr durch priesterliche copulation seine völlige Richtigkeit erhält.“ Dieses eheliche Glück scheint durch den Tod der Gattin bald vernichtet worden zu sein; denn nach den Ratsprotokollen Schweinfurts verheiratete sich Johann Elias Bach anfangs des Jahres 1746 mit Maria Hüllerin.<sup>1)</sup> Er starb zu Schweinfurt am 13. November 1755.

Aus den Briefentwürfen ergibt sich, daß Johann Elias eine überaus liebenswürdige Persönlichkeit war. Stets findet er sich bereit, das literarische Bedürfnis seiner Freunde und Bekannten durch Übernahme von Aufträgen zu befriedigen, die am Leipziger Büchermarkt auszuführen waren; die Seinigen erfreut er mit kleinen Geschenken; ein tiefes Gemüt spricht aus den an seine Schwester gerichteten Zeilen, in denen er des Todes seiner Mutter gedenkt. Die verschiedenartigsten Anfragen, die in den Briefentwürfen Beantwortung finden, lassen erkennen, eine wie vertrauenswürdige Persönlichkeit Elias war. Ausdrücken innigster Frömmigkeit, deren hervorstechender Zug ein starkes Gottvertrauen ist, begegnet man wiederholt in den Aufzeichnungen. Nur wenige Male gedenkt Elias seiner eigenen musikalischen Tätigkeit; er scheint kein übermäßig großes Gewicht auf diese seine Begabung gelegt zu haben. In einem an den Syndikus Dr. Segnitz gerichteten Briefe vom 7. Juli 1741 heißt es: „ich mache mich dennoch hierdurch mit gutem Bedacht anheischig, derselben [nämlich: „seiner werthesten Vaterstadt“] bey künftigen Fällen mit meinem wenigen Talent bestmöglichst zu dienen, zuförderst wenn man mir ein Schulamt auftragen möchte, indem die Music mein Hauptwerk keineswegs ist, wie vielleicht mancher denken könnte“. Diese Selbstkritik ist vielleicht zu streng oder Ausfluß allzu großer Bescheidenheit; vielleicht auch erschien ihm sein eigenes musikalisches Schaffen geringwertig im Hinblick auf die bedeutenden Leistungen seines

<sup>1)</sup> Ratsprotokoll Schweinfurt vom 4. März 1746: Herrn Cantori und Inspectori Johann Elias Bachen und dessen Ehe-Consorti Maria geb. Hüllerin, Ehekontrakt, Geding und Vertrag, auf derselben Ansuchen vor Rat confirmiert worden.

Vetters Sebastian und dessen Söhne. Daß das musikalische Schaffen des Elias doch nicht ganz wertlos war und ihm selbst auch so erschien, ergibt ein an den Magistrat der Stadt Schweinfurt gerichtetes Schreiben aus dem Anfang des Jahres 1744; hier bittet er einen „HochEdelgebohrnen Magistrat“ ihm bei Erteilung des Bürgerrechts an seine Frau wegen der zu zahlenden Gebühren „einige moderation großgünstig angedeihen zu lassen“ und erbietet sich, sein „dankbefließenes Gemüthe dadurch sogleich an den Tag zu legen, daß er einen völlig componierten und bereits geschriebenen Jahrgang an das wohllöbliche KirchAmt dahier liefere“.<sup>1)</sup> In den Ratsprotokollen findet sich außerdem unter dem 1. Juli 1743 die Notiz, daß dem Elias Bach „20 Rthlr. für zwei musikalische Jahrgänge aus dem löblichen Kirchenamt ersetzt werden, dagegen solche in das Inventarium zu bringen und zum Kirchenamt gehörig wären“. Leider ist es nicht gelungen, diese Kompositionen in Schweinfurt aufzufinden. Die geringe Wertschätzung, die eine Zeitlang nach Eindringen des galanten Stiles den Schöpfungen des großen Thomaskantors zuteil wurde, dürfte auch jenen Kompositionen des Elias Bach gegenüber beobachtet worden sein und zu einer bedauerlichen Vernichtung derselben geführt haben.<sup>2)</sup> Es ist mir bekannt, daß in der Bibliothek Otto Lindners, die in den Besitz der Berliner Königlichen Bibliothek übergegangen ist, sich Werke des Elias Bach befanden; Würdigung derselben dürfte vielleicht Gegenstand eines späteren Aufsatzes sein können.

Das Verhältnis zwischen Joh. Sebastian Bach und seinem Vetter Elias war, wie die Briefentwürfe erkennen lassen, ein überaus vertrauliches und herzliches. Elias stand in gewissen Diensten seines „Herrn Vetters“ und für letzteren waren sie sehr schätzenswerter Natur. Denn als im Frühjahr 1739 an Elias die Aufforderung erging (der Grund dazu wird aus den Aufzeichnungen nicht ersichtlich), in die Heimat zurückzukehren, folgt er ihr nicht mit dem Hinweise, daß „er dem Verlangen seines Herrn Vetters unmöglich entgegenstehen könne und folglich noch auf einige Zeit demselben seine Gegenwart versprechen müsse“; in einem anderen Briefe vom 21. April 1739 entschuldigt er sich mit den Worten: „nachdem mein Herr Vetter meine Gegenwart noch einige Zeit vor nöthig

<sup>1)</sup> Daß dieses Ersuchen nicht fruchtlos war, ergibt das Ratsprotokoll vom 14. Februar 1744: Der Frau des Bach wird das Bürgerrecht praestitis praestandis zugesagt, und zwar auf die Hälfte Nachlaß.

<sup>2)</sup> Ich möchte an dieser Stelle nicht unterlassen, dem Herrn Kantor Fr. Lorenz, der eifrigst um die Nachforschung nach jenen Kompositionen des J. E. Bach sich bemühte, sowie dem Magistrate der Stadt Schweinfurt, der mir gütigst Einsicht in die Ratsprotokolle verstattete, und insbesondere dem Vorstände des historischen Vereins jener Stadt, dem Herrn Gymnasial-Professor Dr. Richard Rösel, der mir bei der Umfrage nach biographischen Notizen über J. E. Bach freundlichst zur Hand ging, meinen verbindlichsten Dank abzustatten.

erachtet, wozu ich mich denn auch vermöge meines Gewissens anheischig gemacht. Sollte man nun diese unwidertreibliche Entschließung mißbilligen<sup>1)</sup> usw.)

Dieses Verhältnis zwischen Elias und seinem „Herrn Vetter“ ist später sogar kontraktlicher Natur geworden. Denn als im Jahre 1741 „ihm die Stelle eines informatoris bey dem S. T. Herrn Hoffrath Stumpf in Langensalza angetragen“ wurde, entschuldigt er in einer Aufzeichnung vom 21. Oktober die Nichtannahme neben anderen Gründen mit den Worten: „Aus meiner gegenwärtigen condition kann nach dem mit meinem Herrn Vetter gemachten contract nicht eher gehen, als bis ich selbige ein Viertel Jahr vorher aufgekündigt.“

Ergänzt wird diese Äußerung durch die Bemerkung in einem Briefe vom 28. Januar 1741, in dem Elias das Ausschlagen eines gleichen Anerbietens mit den Worten begründet: „2) habe ich nahe Anverwandte unter mir, die eine solide und treue Unterweisung höchstnötig bedürfen, zumalen der älteste von denselben.“

Die kontraktliche Bindung an den „Herrn Vetter“ erwähnt Elias auch in einer Aufzeichnung vom 9. Juni 1741, als er es ablehnt, nach Schweinfurt zu kommen wegen Unterhandlungen betreffs Übernahme eines Schulamts; er schreibt hier: „Nur muß ich hierbei schmerzlich bedauern, daß ich den erteilten Vorschlag nicht sogleich nach Wunsch erfüllen kann. Der Termin zu meiner Ankunft wird mir auf wenig Wochen angesetzt, und dieser ist mir, die Wahrheit zu gestehen, zu kurz anberaumt, denn eines-theils habe ich außer anderen Hindernissen keinen guten Freund ausfindig machen können, der in meiner Abwesenheit meine vices über sich nehmen wolle“, usw.

Noch deutlicher gedenkt er seiner Verpflichtung in dem an seine Schwester gerichteten Briefe vom 3. Oktober 1741 mit den Worten: „— — zu- dem muß ich es meinem Herrn Vetter ein Viertel Jahr vorher sagen, damit er sich darnach richten kann, wundere dich also nicht, daß diesesmal noch nichts daraus worden ist“.

Hiernach dürfte die Vermutung nicht unberechtigt erscheinen, daß Elias im Hause Sebastian Bachs eine Stellung als Hauslehrer versehen hat. Er bot dem „Herrn Vetter“ wohl damit einen Ersatz für den ihm gewährten langjährigen Aufenthalt in seinem Hause, wohingegen es dem alternden Sebastian gewiß willkommen sein mußte, im letzten Jahrzehnt

---

<sup>1)</sup> Ich bemerke noch, daß der Briefentwurf am Rande den ausgestrichenen Satz aufweist: „zumahlen da meine beyden ältesten Untergebenen zum Tisch des Herrn appariren sollen.“ Damit erscheint die Gewissenhaftigkeit des Elias, die auf ein tief religiöses Empfinden und ein Verantwortlichkeitsgefühl im Sinne der kirchlich protestantischen Denkweise des 18. Jahrhunderts zurückzuführen ist, in ein besonders helles Licht gerückt.

seines Lebens eine Persönlichkeit um sich zu haben, die um eine gute Erziehung der Knaben aus zweiter Ehe bemüht war, von denen Gottfried Heinrich geistig schwach war (vgl. Spitta II S. 752) und die noch im jugendlichen Knabenalter stehenden Johann Christoph Friedrich (der spätere Bückeburger Bach) und Johann Christian (der spätere Mailändische oder englische Bach) einer sorgfältigen Aufsicht bedurften. Von Zöschau aus gedenkt Elias dieser seiner Leipziger Tätigkeit in einem Briefe vom 19. November 1742 mit den Worten: — — „ich habe bis dato auch über nichts zu klagen, außer daß ich von einem gymnasio patientiae in das andere versetzt worden.“<sup>1)</sup>

Dem musikhistorisch interessierten Leser glaube ich des weitern die Briefentwürfe ganz oder im Auszuge bieten zu sollen, welche auf das Leben des großen Thomaskantors und seiner Familie Bezug haben. Wenn hierbei auch keine bedeutungsvollen Schlaglichter auf das künstlerische Wesen des Genius fallen, so rechtfertigt doch der Umstand eine Veröffentlichung, daß einige historische Tatsachen aus dem Leben des großen Mannes eine beachtenswerte Erwähnung finden werden, und daß Züge aus dem Familienleben Johann Sebastian Bachs, wenn sie auch nur geringfügiger Natur sind, doch immerhin, weil sie eben über das Leben dieses Großen berichten, einer Aufbewahrung wert sind.

Nachdem Elias Bach seinen Aufenthalt in Leipzig im Frühjahr 1738 genommen, ist er bemüht, seinem Herrn Vetter und der Frau Muhme eine Liebenswürdigkeit zu erzeugen. In einem für die Mutter bestimmten Briefe aus dem April 1738 heißt es:

„Wenn's angeht, so hätte auch gern eine Flasche von recht gutem Hefen Brandwein vor meinen Herrn Vetter und etliche Stücke [folgt ein unverständliches Zeichen — vielleicht eine Abkürzung für ‚etwa‘] 3 gelbe Nelcken vor unsere Frau Muhme, welche eine große Liebhaberin von der Gärtnerey ist, ich weiß gewiß, ich würde eine große Freude damit machen, und mich desto mehr bey beyden insinuiren, weswegen ich nochmahls gar sehr darum bitte.“

Der Wunsch des Elias scheint nicht erfüllt worden zu sein, denn in einem an die Mutter gerichteten Briefe vom 23. August 1740 findet sich die Bitte um Nelken für Anna Magdalena wiederholt vor:

„Und noch eines: ich habe schon einmal die liebe Mutter und Schwester gebeten, daß sie mir etliche Pflanzen von gelben Nelken vor unsere Frau Baase hier in Leipzig überschicken möchte, ich habe sie einmal versprochen und sie hat mich schon oftmals daran erinnert, welches auch nun vor etlichen Tagen geschah, es ginge ia

<sup>1)</sup> Die Behauptung bei Schweitzer (S. 198), daß Elias 1739 zu seinen Verwandten in die Lehre gekommen sei, bedarf der Berichtigung. — Von einer Förderung in der Musik, von der Spitta (II S. 720) spricht, ist in den Briefentwürfen niemals die Rede; der Aufenthalt in Leipzig dürfte vornehmlich, wenn nicht ausschließlich, theologischen Studien gewidmet gewesen sein, wie denn auch in den Aufzeichnungen des Elias ein wissenschaftliches Interesse ungleich mehr als jedes andere in den Vordergrund tritt.

wohl an, daß man sie in ein Schächtlein backte [sic!] und dem Herrn Rößel auf innanstehender Messe mit hereingäbe, er wird sie gern mitnehmen, ich werde also sehen, ob es wird geschehen und ob ihr noch einige Liebe zu mir habt oder nicht.“

Um der Blumenfreude seiner Frau Muhme gerecht werden zu können, hat sich Elias auch an eine ihm befreundete Persönlichkeit, an einen Herrn von Mayer in Halle, gewandt; im Postskriptum eines Briefes vom 2. September 1740 heißt es:

„P.S. Meine Frau Muhme freut sich schon im Voraus auf die gelben Nelken, wie ein kleines Kind auf den heiligen Christ, und ich muß bedauern, daß ich auf Veranlassung derselben Ew. HochEdl. zum Verdruß solche Betteley so oft wiederhohlen muß.“

Die Nelken sind dann eingetroffen, und die kindliche Freude Anna Magdalenens findet ihre Schilderung in einem an den letztgenannten Freund des Elias gerichteten Schreiben vom 10. Oktober 1740:

„Ew. HochwohlEdl. habe zwey höchst geehrte Zuschriften zu beantworten, aber auch mehr, als einen gedoppelten Danck gehorsamst zu sprechen, da dieselben meine unverschämte Bitte hochgeneigt stattfinden und mich oder vielmehr meine Frau Muhme mit 6 der schönsten Nelken Pflanzen zu beschenken geruhen wollen. Mit einer weitläufftigen Beschreibung von derjenigen Freude, die bei meiner nun gedachten Frau Muhme hierdurch gemacht worden, will Ew. HochwohlEdl. nicht beschwerlich fallen, sondern nur dieses gedenken, daß sie dieses unverdiente Geschenk höher schätzt, als die Kinder ihren Christ Beschehr, und also abwartet, wie man kleine Kinder zu warten pflegt, damit ja keines davon eingehen möge. Sie läßt auch ihren ehrendienstwilligen Danck | nach dem Frauenzimmer stilo zu reden | davor abstaten, und wünscht Gelegenheit, Ew. HochwohlEdl. ihre Danck Begierde in der That davor zu bezeugen. Doch dieses sub rosa, indem ich mit Ew. HochwohlEdl. gleiche Gedanken hege, und andere Leute eben nichts davon wissen müssen.“

Einen ebenso anmutenden Einblick in die patriarchalischen Verhältnisse des Bachschen Hauses bietet ein für einen Kantor Hiller in „Glauchau allernächst bey Halle“<sup>1)</sup> bestimmter Brief aus dem Monat Juni 1740, den ich ganz mitteilen möchte:

„WohlEdler Herr,

Hochgeehrtester Herr Cantor

Hochwerther Gönner,

Ich habe vor ein par Jahren die besondere Ehre gehabt, Ew. WohlEdl. in dem Hause meines Herrn Veters, des Herrn Capell-Meisters Bach persönlich kennen zu lernen, und nunmehr wird mir auch die erwünschte Gelegenheit gegeben, Ew. WohlEdl. schriftlich aufzuwarten. Es hat nämlich nun gedachter Herr Capell-Meister, als er in vergangenen Fasten von Halle zurücke kam, mit dem vielen Guten seiner Frau Liebsten auch dieses referirt, daß Ew. WohlEdl. einen Hänfling besäßen, welcher durch die geschickte Unterweisung seines Lehr Meisters sich besonders im Singen hören ließe; weil nun meine Frau Muhme eine große Freundin von dergleichen Vögeln sind; als habe mich hierdurch erkundigen sollen, ob Ew. WohlEdl. diesen Sänger gegen billige

<sup>1)</sup> Wo dieses Glauchau bei Halle zu suchen ist, habe ich nicht feststellen können. Vielleicht handelt es sich um eine inzwischen in den Rahmen der Stadt Halle aufgegangene Vorstadt.

Bezahlung an sie zu überlassen und durch sichere Gelegenheit zu übersenden etwa möchten gesonnen seyn. Ich kann gewiß versichern, daß die hiermit erwiesene Gefälligkeit außer durch willige Bezahlung nicht nur bey gegebener Gelegenheit möglichst [?] wird erwiedert, sondern daß ich en particulaire mit vieler Hochachtung allstets seyn werde

Ew. WohlEdl.

D.<sup>1)</sup> Jun. 1740

gz. ergebenster Diener.“

Das Bestreben des Elias, seinem Herrn Vetter eine Liebenswürdigkeit zu erzeugen, wird des weiteren ersichtlich aus dem an seine Schwester gerichteten Briefe vom 5. Oktober 1739:

„— Nächst dem aber will meine ehemalige Bitte wegen des süßen Mostes jezo wiederholen; der liebe Gott wird euch heuer vermutlich eine gute Weinlese geben, daher bitte ich Dich, meine liebe Schwester, recht inständig, koche mir doch nur etwa 10—12 Maas süßen Most ab und schicke mir ihn durch den Fuhr Mann Herrin, indem unserem Herrn Vetter doch gar zu gerne einmal eine Freude machen mögte, da ich nun schon in die 2 Jahre in seinem Hause recht viel Gutthaten genossen habe.“

Eine Reihe von Briefentwürfen gibt Zeugnis von dem freundschaftlichen Verkehr, den das Bachsche Haus in Leipzig mit dem des Kammer-Konsulenten Schneider in Weißenfels unterhielt. Diese Beziehungen haben wohl ihren Grund in dem Umstande gehabt, daß die zweite Gattin Johann Sebastians aus Weißenfels stammte; sie war bekanntlich die Tochter des Hof- und Feldtrompeters Johann Casper Wülken<sup>2)</sup> von dort. Diese Aufzeichnungen dürften ihres gemüthlich patriarchalischen Charakters wegen eine Aufbewahrung verdienen. Elias selbst hatte mancherlei freundschaftliche Aufträge für den Herrn Kammer-Konsulenten zu besorgen. Im Postskriptum eines Briefes vom 7. November 1739 wird auch die Bachsche Familie erwähnt:

„P. S. Von meinem Herrn Vetter und deßen ganzem Hause soll einen gehorsamsten Empfehl und in schuldigster Nachricht vermelden, daß sich [ein Wort nicht zu entziffern] vorgenommen gehabt, Ew. HochEdl. seine Schuldigkeit zu bezeugen, weil aber der Herr medicus solches bey jeziger Witterung durchaus widerrathen, wovon auch die Frau Krebsin Nachricht in Händen haben soll, als soll nomine meines Herrn Veters nochmals gehorsamst Danck vor die gütigste invitation abstaten, der solche vielleicht bey vollkommener restitution zu erfüllen sich die Ehre nehmen wird.“

Die Frau Krebsin dürfte eine nähere Verwandte der Frau Anna Magdalena gewesen sein, denn in einem kurz zuvor geschriebenen Briefe übermittelt Elias eine Empfehlung „an das Krebsisch-Wilkenschen<sup>3)</sup> Haus“. Die Reise nach Weißenfels scheint aber doch bald ausgeführt worden zu sein, denn zu einem Briefe vom 14. November 1739 findet sich folgendes Postskriptum:

„P. S. Mein Herr Vetter und Frau Muhme lassen Ew. HochEdl., Herrn und Frau Krebsin nebst vielfältiger Begrüßung nochmaligen Danck abstaten für die über-

<sup>1)</sup> Datum nicht genau ausgefüllt.

<sup>2)</sup> Vgl. Spitta I S. 745.

<sup>3)</sup> „Wilken“ statt „Wülken“ ist jedenfalls ein Flüchtigkeitsversehen des Elias.



häuffte complaisance, und da der erstere bey glücklicher Zurückkunft ein Stückchen Arbeit gefunden, wird er entweder morgen oder kommenden Mittwoch seinen schriftlichen Danck selbst abstatten.“

Eine weitere an den Kammer-Konsulenten Schneider gerichtete Aufzeichnung finde ich unterschrieben mit „J. S. B.“ Leider darf ich die Vermutung nicht wagen, hier die eigene Handschrift des Meisters vor mir zu sehen; es handelt sich um einen Entwurf, den Elias im Auftrage oder vielleicht nach dem Diktate seines Veters aufgesetzt hat. Jedenfalls haben wir aber hier den eigenen Meinungs Ausdruck des Meisters vor uns. Der Brief<sup>1)</sup> lautet:

„HochEdler Herr

Insonders Hochgeehrtester Herr Consulent,

Ogleich in der unschätzbaren Gewogenheit Ew. HochEdl. ich niemals den geringsten Zweifel gesezt, so haben doch dieselben hochgeneigt geruhen wollen, letztthin eine abermahlige Probe hiervon an den Tag zu legen: ich und mein sämtliches Haus erkennen solches mit dem verbundensten Danck und wünschen nur Gelegenheit, wodurch wir Ew. HochEdl. unsere Danckbegierde ebenfalls in der That bezeugen können. Den schönen Wildprets Braten haben wir indessen auf die Gesundheit Ew. HochEdl. zwar verzehrt, hätten aber noch lieber gesehen, wenn solches in Dero angenehmer compagne geschehen wäre. Da aber unser Wunsch vor diesesmal nicht erfüllet worden, so hoffen wir wenigstens in Zukunfft balde die Ehre zu haben, Ew. HochEdl. in Leipzig bey uns zu sehen, der ich nebst gehorsamsten Empfehl an die Hochwertheste Frau Ma<sup>m</sup>a mit geziemender Hochachtung allstets verharre

Ew. HochEdlen

Meines insonders Hochgeehrtesten Herrn Consulenten

Leipzig

gehorsamster Diener

am Julius

J. S. B.“

1741.

Seitlich ist die volle Adresse des Kammer-Konsulenten verzeichnet:

„à Mons.

Mons. Jean Leberecht Schneider, Consulent de la Chambre des Finances de Son Altesse Serenissime le Duc de Weißenfels pp.

Weißenfels.“

Ein weiterer für den Kammer-Konsulenten Schneider bestimmter Briefentwurf aus dem September des Jahres 1741 trägt die Unterschrift: „Maria Magdalena Bachin“. Elias hat ihn, wie sich aus dem Inhalt ergibt, im Auftrage der Gattin des Meisters geschrieben. Die letztere hieß aber bekanntlich nicht „Maria Magdalena“, sondern „Anna Magdalena“. Man darf aber wohl annehmen, daß hier ein Versehen des Elias vorliegt, das entweder seinen Grund haben dürfte in dem Umstande, daß Johann Sebastians erste Frau den Vornamen Maria (Barbara) hatte, oder auch dadurch erklärlich ist, daß dem theologisch gebildeten Schreiber die Zusammenstellung „Maria Magdalena“ geläufiger war, als „Anna Magda-

<sup>1)</sup> Siehe das Faksimile unter den Beilagen dieses Hefts.

lena".<sup>1)</sup> Als Äußerung der langjährigen Lebensgefährtin des großen Thomaskantors dürfte der Entwurf trotz seiner Länge der Mitteilung wert sein. Er lautet:

„HochEdler Herr,  
Hochgeehrtester Herr Cammer-Consulent  
Hochgeschätzter Gönner,

Ew. HochEdl. Höchstgeehrte Zuschrift vom 8<sup>ten</sup> Sept. hat mit allem Rechte eine so starke Veränderung in meinem Gemüthe gewürcket, daß ich bey nahe, wo nicht gar die empfindlichsten Schmerzen des Leibes hierüber vergessen habe, indem Sie mir und meinem Hause in allen Zeilen die stärkste Versicherung von Dero unschätzbarer Gewogenheit zuertheilen und durch die expresse Gelegenheit solche zum Überfluß zu bekräftigen hochgeneigt geruhen wollen. Wenn ich nun eine so gewünschte offerte mit Willen ausgeschlagen hätte, so wäre ich billig werth, daß man mir die besondere Neigung und so wohlgemeynte Vorsorge gänzlich entzöge. Denn das Vergnügen, so ich mir in dem geliebten Weißenfels mit Ew. HochEdl. und meinen Angehörigen allemal zum Voraus versprechen darff, kömmt ohne dem bey mir mit anderen erlaubten Ergötzlichkeiten niemals in einige Vergleichung. Jedoch mein bißheriger und fortwährender kränklicher Zustand beraubet mich leider solcher vergnügten Stunden, und das Einrathen der Meinigen will nicht gestatten, mir solche Reise vorzunehmen, wovon nach ihrer Meinung entweder eine merkliche Besserung oder gänzlicher ruin meiner Gesundheit abhängen könnte. Es bleibt mir also nichts mehr übrig, als Ew. HochEdl. hierdurch nochmals gehorsamst zu bitten, daß man mir meinen Ungehorsam nicht ungütig nehmen und im üblen vermerken wolle. Es geschihet ia solches nicht aus Mangel der Hochachtung, welche dem ohngeachtet jederzeit gegen Ew. HochEdl. unverändert bleibt, sondern vielmehr aus Begierde meine Gesundheit zu menagieren, wozu uns die Geseze der Natur von selbst verbinden. Wollten indeßen Ew. HochEdl. die wiederholte Bitte meines Liebsten, wozu denn auch die meinige seze, mir gütigste Statt finden laßen, und unser Haus mit Dero höchstgeehrter und gewünschter Gegenwart auf innanstehendem Michaelis Markt hochgeneigt beehren, so versichere, daß uns sämmtlich die größte Ehre und Vergnügen hieraus erwachsen, und wir ohne Zweifel schließen würden, Ew. HochEdl. unverdienten Wohlwollens sternenweit gewürdiget zu werden, unter welchem Wunsch und<sup>2)</sup> Hoffnung ich denn mit geziemender Hochachtung nebst gehorsamstem Empfehl an Dero liebteste Frau Mañia Zeit Lebens verharre

Ew. HochEdlen

Meines hochgeehrtesten Herrn Cañmer-Consulents  
Hochgeschätzten Gönners

gehorsamst ergebenste Magd  
Maria Magdalena Bachin.“

Die hier erwähnte Kränklichkeit der Gattin Johann Sebastians ist auch Gegenstand der beiden folgenden, etwas früher geschriebenen Briefe des Elias an seinen „Herrn Vetter“; sie dürften für eine Erforschung des Lebens des Meisters von besonderer Bedeutung sein, da sie ergeben, daß letzterer im Jahre 1741 bereits eine Reise nach Berlin unternommen hat, und nicht etwa die 1747 ausgeführte, bei der in Potsdam die Be-

<sup>1)</sup> Übrigens sei mir gestattet, darauf hinzuweisen, daß der Biograph Bachs unserer Tage Albert Schweitzer das gleiche Versehen, wie Elias, auf Seite 145 l. Z. seines hochgeschätzten Buches begangen hat. — <sup>2)</sup> sic!

gegnung mit Friedrich dem Großen stattfand, die einzige Reise nach Berlin war. Diese Aufzeichnungen zeigen deutlich, welch' ein inniges Verhältnis zwischen Elias und seiner Verwandtschaft bestand; ersterer erscheint hier recht eigentlich als das Kind des Hauses, dem die Sorge um dasselbe bei Abwesenheit des Hausherrn vertrauensvoll übergeben ist.

Der erstere der beiden Entwürfe trägt am Rande den Vermerk: „den 5. August 1741 nach Berlin“ und lautet:

„Hoch Edelgebohrener Herr,  
Hochgeehrtester Herr Vetter,

Über die gute Nachricht, welche Ew. HochEdelgeb. von Dero dermahligen Aufbefinden Ihrem geliebten Hause vor einigen Tagen haben ertheilen wollen, freuen wir uns insgesamt von Herzen, und wünschen, daß wir dieselben eben so vergnügt und gesund wieder küssen mögen, als Sie sich dermahlen abwesend befinden. Das letztere wünschen wir deswegen bald erfüllt zu sehen, weil sich unsere liebwertheste Frau Ma<sup>m</sup>a schon seither acht Tagen sehr unbaß befindet, und man nicht weiß, ob etwa aus den heftigen Wallungen des Geblüts gar ein schleichendes Fieber oder sonsten üble Folgerung entstehen möchte, worzu noch dieses kömmt, daß Bartholomäi und sodann die hiesige Raths Wahl in wenig Wochen gefällig ist, da wir denn nicht wüßten, wie wir uns in Abwesenheit Ew. HochEdelgeb. deßfalls verhalten sollten. Es schmerzet uns zwar allerdings, daß wir dieselben durch sothane Nachricht in der jezigen Ruhe und Zufriedenheit einiger maßen stören müßen, weil aber dieses die unumgängliche Nothdurfft erfordert hat, haben wir das gute Vertrauen zu unserem respective hochwerthesten Herrn Papa und Herrn Vetter, daß Sie solches nicht in üblem vermerken werden. Es folgt hierbey ein herzlicher Gruß von dem ganzen Hause an Ew. HochEdelgeb. u. an den jüngeren Herrn Vetter, in specie aber von mir ein gehorsamster Empfehl, der ich mit aller ersinnlichen Hochachtung Zeit Lebens verharre

HochEdelgebohrener Herr,  
Ew. HochEdelgebohren

gehorsamster Diener  
u. Vetter.

a Mons.

Mons. Bach, compositeur de la Musique de Sa Maj. le Roi de Pologne e  
Electeur de Saxs pp.

pres.<sup>1)</sup>

abzugeben bey dem Herrn  
Hoffrath u. D. Stahlen.

a  
Berlin.“

Der „jüngere Herr Vetter“ ist Philipp Emanuel Bach, der seit 1738 in Berlin lebte und 1740 Kapellmusiker Friedrichs des Großen und dessen Akkompagnist geworden war.<sup>2)</sup> Die jährlich wiederkehrende Ratswahl war

<sup>1)</sup> Das „pres.“ bedeutet wohl pressant, was ja angesichts der vorliegenden Umstände erklärlich wäre; oder wäre es als Abkürzung für à present zu lesen? — Das zweite Faksimile unter den Beilagen dieses Heftes stellt die letzte Seite dieses Briefentwurfes dar. — Auffällig ist, daß hier sowie auch an anderen Stellen der Briefentwürfe niemals auf die berufliche Tätigkeit des Meisters als Kantor Bezug genommen wird; er erscheint stets als der „Herr Kapellmeister“ oder als „Hofkompositeur“. Es ist das eben ein Beleg für die Wertschätzung, die gegen Ende des Lebens Johann Sebastians seiner rein künstlerischen Tätigkeit entgegengebracht wurde. Vgl. Spitta II S. 494. — <sup>2)</sup> Spitta II S. 710ff.

für J. S. Bach von Bedeutung, da er bei diesem feierlichen Akte seine kompositorischen Fähigkeiten zu entfalten hatte; wir verdanken diesem Umstande bekanntlich die herrliche Ratswahlkantate vom Jahre 1723.

Der zweite Briefentwurf, veranlaßt durch die sich verschlimmernde Krankheit Anna Magdalens, ist datiert vom 9. August 1741 und lautet:

„S. T.

Hochgeehrtester Herr Vetter.

Der Herr Vetter haben zu unser aller Beruhigung Dero Frau Liebste eine abermahlige gute Nachricht und zugleich den Tag Ihrer Abreise bestimmen wollen; allein so viel Vergnügen uns hieraus erwachsen, so viel Schmerz empfinden wir gleichwohl über die zunehmende Schwachheit unserer hochverehrtesten Frau Mama, indem dieselbe schon seither 14 Tag nicht eine einzige Nacht nur eine Stunde Ruhe gehabt, und weder sitzen noch liegen kan, so gar, daß man mich in vergangener Nacht gerufen und wir nicht anders meynten, wir würden sie zu unserem größten Leidwesen gar verlihren. Es dränget uns daher die äußerste Noth, solches in schuldigster Nachricht zu melden, damit dieselben Dero Reise eventualiter (ohne Maaßgebung) beschleunigen und uns insgesamt durch Dero erwünschte Gegenwart erfreuen möchten, unter welchem Wunsche und herzlichem Gruße von dem ganzen Hause ich en particulièrement mit geziemender Hochachtung und Dienstbefießenheit Zeit Lebens verharre.“<sup>1)</sup>

Die Reise Johann Sebastians war schon im Juni des Jahres 1741 geplant, wie sich aus dem Entwurfe zu einem Briefe vom 16. August 1741 ergibt, den Elias an einen Freund in Halle richtete:

„— es mag daher beygebender Brief, welcher bereits am 26<sup>ten</sup> Junius geschrieben, meine böse Sache einiger maßen wieder gut machen, denn es sollte derselbe Ew. HochEdl. durch meinen Herrn Vetter eingehändigt werden, welcher von hieraus wieder nach Berlin gereiset und über Halle gehen wollte, und siehe, es wurde nichts daraus.“

Auf Grund des „wieder“ im letzten Satze könnte man zu dem Schlusse kommen, daß der Meister noch öfter eine Reise nach Berlin unternommen hätte.

Über den Vertrieb eines Johann Sebastian Bachschen Werkes erfährt man in einer Aufzeichnung vom 10. Januar 1739, die für den Stiefbruder des Elias bestimmt ist, einen Kantor Koch in Ronneburg (heute zu Sachsen-Altenburg gehörig):

„— So ist es auch denn, daß mein Herr Vetter einige Clavier Sachen, die hauptsächlich vor die Herrn Organisten gehören und überaus gut componiert sind, heraus wird geben, welche wohl für kommende Oster Messe mögten fertig werden und bey die 80 Blatten ausmachen; kann der Herr Bruder etliche Praenummeranten dazu verschaffen, so will er sie gegen Bezahlung<sup>2)</sup> — — — annehmen, da alsdann die anderen ein mehreres werden zahlen müssen — —

Ein ergebenstes compliment von meinem Herrn Vetter und sämtlichen Angehörigen und in specie von mir“ usw.

<sup>1)</sup> Anna Magdalena überlebte ihren Gatten trotz ihrer Kränklichkeit um zehn Jahre, sie starb erst am 27. Februar 1760. Vgl. Spitta II S. 762.

<sup>2)</sup> Ein Raum ist unausgefüllt gelassen; der Preis wurde wohl erst bei Abschrift des Briefes ausgefüllt.

Es handelt sich hier offenbar um eine Subskription auf den dritten Teil der Klavierübungen, der ein Präludium mit Fuge, Orgelchoräle und vier Klavierduette enthält.

Dieser Kantor Koch, der in der Musikgeschichte nicht weiter bekannt geworden ist, unterhielt offenbar zum Hause des Thomaskantors die freundschaftlichsten Beziehungen, wie sich aus einem weiteren Briefe vom 28. September 1739 ergibt:

„— — Doch nein, da einmal die Rede von Kind Tauffen ist, so gehört auch hierher, daß mein Herr Vetter nebst ergebenstem compliment an den Herrn Cantor und Frau Cantorin in Ronneburg schuldigst Danck abstattet vor das überschickte Gevatter Stück, welches auf Gesundheit derselben verzehret worden; er wünscht nicht mehr, als [unleserlich] Gelegenheit zur bereitwilligsten revange, und bittet zugleich nicht übel zu nehmen, daß er wegen überhäuffter Arbeit diesmal nicht selbst in einem Briefchen sich bedanken könne, indem er auf innanstehendem Freytag das collegium Musicum wird anfangen und in der ersten Meß Woche auf den Geburths Tag Ihro Königl. Majestät eine Music aufführen wird, sie wird gewiß werth seyn, daß man sie anhört, und wenn der Herr Bruder könnte abkommen, sollte es ihm wohl nicht gereuen, einen auditorem abzugeben. Die ersten Schreiben Ew. WohlEdl. anlangend, so melde in schuldigster Antwort, daß das zurückgeschickte Kirchen Stück nebst den 10 [wahrscheinlich Abkürzung für Groschen] richtig erhalten, ingleichen daß nunmehr die in Kupffer gestochene Arbeit meines Herrn Veters fertig und das exemplar à 3 rx bei demselben zu bekommen.“<sup>1)</sup>

Auf Grund des letzten Satzes ist also mit Bestimmtheit festzustellen, daß der erwähnte dritte Teil der Klavierübungen 1739 (wohl zur Michaelismesse) erschienen ist.<sup>2)</sup> Die erwähnte „Music“ ist jedenfalls eine weltliche Kantate, wie sie Bach aus Anlaß der Anwesenheit Augusts III. von Polen, der seinen Geburtstag (7. Oktober) mit Vorliebe in Leipzig beging, zu komponieren pflegte (vgl. Spitta II S. 412ff.). Einen Einblick in die musikalische Betätigung im Hause des Thomaskantors zu Leipzig bietet eine für den eben genannten Kantor Koch bestimmte Aufzeichnung vom 11. August 1739:

„— — so gewiß hoffte die Ehre zu haben, den Herrn Bruder bald zu sprechen, welches um desto sehnlicher wünschte, da eben zu der Zeit etwas extra feines von Music passierte, indem sich mein Herr Vetter von Dreßden, der über 4 Wochen hier zugegen gewesen, nebst den beiden berühmten Lautenisten, Herrn Weisen und Herrn Kropffgans etliche mal bey uns haben hören lassen — —“

Der „Herr Vetter von Dreßden“ ist Friedemann Bach, der 1737—1747 Organist an der Sophienkirche in Dresden war; der erstgenannte Lautenist dürfte identisch sein mit Silvius Leopold Weiß, der als berühmter Kammervirtuose seit 1718 in Dresden wirkte und dort 1750 starb.<sup>3)</sup>

<sup>1)</sup> Dieser Briefentwurf ist zum Teil auf dem dritten Faksimile im Bilderanhang enthalten; der folgende, an Prof. Englert in Schweinfurt zeigt in der weitschweifigen lateinischen Anrede die volle Unterschrift des Johann Elias Bach.

<sup>2)</sup> Vgl. Spitta II S. 635 u. 841.

<sup>3)</sup> In der bei Fürstenau, Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen Musikalischen Kapelle, S. 133 mitgeteilten Liste der Mitglieder der Dresdener Hofkapelle vom Jahre 1733 findet man nur den Namen „Weiß“ verzeichnet.

Welchem Schicksale die Manuskripte Johann Sebastian Bachs schon bei seinen Lebzeiten ausgesetzt waren, erfährt man aus einem Briefentwurf vom 28. Januar 1741. Der obengenannte Kantor Koch hatte um ein von J. S. Bach komponiertes Baß-Solo gebeten, und Elias bedauert, dasselbe seinem „Herrn Bruder“ nicht senden zu können, da „der Herr Vetter die ausgeschriebenen Stimmen einem Bassisten, Nahmens Büchner, geliehen, der sie ihm noch nicht zurückgeschickt“; dann fährt Elias fort: „die partitur aber will er nicht aus den Händen geben, weil er auf solche Art schon um viele Sachen gekommen ist“. Des weiteren wird ersichtlich, welche Liebenswürdigkeiten der Thomaskantor einem komponierenden Kollegen zu erweisen pflegte; Elias schreibt nämlich weiter:

„indessen soll von demselben ein ergebenstes compliment machen, und zugleich die comūnicirten canones mit allem Danck remittiren, es soll nach seiner Aussage keine Hoverey darbey seyn, und hat er zu dem großen eine Anmerkung geschrieben.“

Im gastlichen Hause Joh. Seb. Bachs gingen die Mitglieder der weit verzweigten Familie Bach, die sich Studien halber in Leipzig aufhielten, ein und aus. Zu diesen gehörte auch Johann Ernst Bach, der Sohn Johann Bernhard Bachs aus Eisenach. Elias hat mit diesem seinem Vetter Johann Ernst, der in Leipzig die Thomasschule besuchte und dort später um die Zeit, als Elias in Leipzig weilte, Jura und Musik studierte, Freundschaft geschlossen. Einen Beweis dafür stellt der Entwurf zu einem Briefe vom 9. Januar 1742 dar:

„Liebwerthester Herr Vetter,

Ihre letzte Zuschrift durch Herrn Kühne giebt mir die gewisseste Versicherung, daß Sie theils vor mich theils aber vor die verflossenen Zeiten auch ein unvergeßliches Andenken hegen: und Sie können gewiß glauben, daß ich das Andenken an Sie fast täglich erneuere. Ich nehme daher mit allem Rechte den größten Antheil an Ihre izeigen und wie Sie sie selbst nennen, verdrießlichen Umstände, mit dem aufrichtigsten Wunsche, daß die Hoffnung beßerer Zeiten an Ihnen und an allen bedrängten Eisenachern zu einer baldigen Erfüllung möge ausschlagen. Ob ich nun gleich Ihre izeigen besonderen Umstände so genau nicht wissen kann, so halte doch vor nöthig und dienlich, wenn Sie sich die Einsamkeit eine Zeitlang gefallen ließen, um Ihrem alten ehrlichen Herrn Papa dadurch gefällig zu werden; denn wie mich der Herr Capellmeister versichert, so wirfft ia der Organisten Dienst bei der Stadt Eisenach so viel ab, daß ein ehrlicher Mann davon leben kann, gedenken Sie aber nicht allda zu verbleiben, so werden Sie sich nach Ihnen am besten bewußten Umständen darzu resolviren, wovon Ihr künftiges Glück einmal gewiß abhängen kann, und untersuchen, ob es zuträglicher sey, daß Sie sich zu Hause noch einsweilen brav exerciren, oder sogleich auf künftigen Sommer nach Frankfurt oder Hamburg gehen, ich hielte aber das erstere fast vor dienlicher; nehmen Sie aber meinen unvorgreiflichen Rath nicht übel auf, weil er seinen Grund aus der unveränderlichen Liebe und Freundschaft gegen Sie herleitet. Mons. Agricola ist vor etwa einem Viertheil Jahr nach Berlin auf Einrath des dasigen Herrn Veters gegangen und hat allda sein vollkommenes Conto mit informiren gefunden, wie wäre es denn, wenn Sie das gleiche thäten? Denn in Berlin ist ia nunmehr das musicalische seculum angegangen, und ich glaube, man kann allda ungleich mehr profitieren, als an einem anderen Ort. Ich

schreibe Ihnen aber dieses sub rosa und will hoffen, Sie werden sich nichts merken lassen. Der Herr Capellmeister, welcher sein ergebenstes compliment an Ihr ganzes werthes Haus machen läßt, hat — — —“

Es folgt hier eine Mitteilung in betreff einer uns nicht mehr interessierenden Geldangelegenheit. Der Schluß des Briefes gibt wiederum Zeugnis von der Liebenswürdigkeit und dem Eifer des Elias, seinen Freunden dienlich zu sein:

„Wollen Sie mir Ihre Meinung deswegen überschreiben, und kann ich Ihnen in Ihrer Angelegenheit dienen, so können Sie versichert seyn, daß ich mir auch bey verdrießlichen commißionen allemal das größte Vergnügen daraus machen werde, Ihnen zu dienen, wie ich denn nebst meinem ergebensten Empfehl an den Herrn Papa und die liebe Jungfer Schwester allstets verharre

Meines liebwerthesten Herrn Vetters aufrichtigst und Dienst ergebenster  
Vetter.“

Der „alte ehrliche Herr Papa“ ist Johann Bernhard Bach (1676 bis 1749), der Organist in Eisenach war und selbst neben Johann Sebastian Bach als Tonsetzer geschätzt wurde; es sind Kompositionen in eigenhändiger Abschrift des letzteren noch heute vorhanden (vgl. Spitta I S. 24 ff.); auch Johann Ernst Bach, der später der Nachfolger seines Vaters wurde, entwickelte sich zu bedeutendem künstlerischen Ansehen (vgl. Spitta I S. 848). Der „Herr Kapellmeister“ ist natürlich Johann Sebastian. Mit Agricola ist wohl jener Johann Friedrich Agricola gemeint, der am Berliner Hofe tätig und ein Kollege Philipp Emanuels („des dasigen Herrn Vetters“) war.

Von einem Besuche Johann Sebastian's bei seinem Gönner, dem russischen Gesandten Grafen von Keyserling<sup>1)</sup> in Dresden erfahren wir aus einer Aufzeichnung des Elias vom 13. Januar 1742; sie lautet:

„— — indem ich vor etwa 2 Monathen mit meinem Herrn Vetter in Dreßden gewesen, und viele unverdiente Gnade in dem Hause dieses großen Abgesandten genossen habe.“

Eines Ereignisses geschieht in den Briefentwürfen Erwähnung, das, wenn es auch bisher in der Lebensgeschichte des Meisters nicht bedeutungsvoll hervorgetreten ist, doch gewiß einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht hat: des Selbstmords des Konrektors der Thomasschule Dreßig. In einem an seinen Freund Haase, der „Hoffmeister bey Ihrer Russisch. Kayserl. Majestät Ambassadeur in Dreßden“ war, bestimmten Briefe vom 12. Januar 1742 ersucht Elias diesen, seinem „Herrn Vetter [hier ist Friedemann Bach gemeint] nebst gehorsamstem Empfehl“ ein Paket zu übermitteln und ihn zu bitten, „daß er seine Nachlässigkeit im Schreiben nicht übel nehmen möchte“; er fährt dann fort:

„ich wollte wegen dermahliger Verhinderung meine Schuldigkeit vielleicht mit dem nächsten in acht nehmen, zumal da ich ihm alsdann vermutlich eine erfreulichere Neuigkeit würde überschreiben können, als den Selbstmord des gewesenen Conrectoris an hiesiger Thomas Schule, wovon ihm sein Herr Papa ohne Zweifel Nachricht wird ertheilet haben.“

<sup>1)</sup> vgl. Spitta II S. 706 ff.

Dieses Ereignis, das insbesondere darum Erwähnung verdient, da es einen Rückschluß dahin gestattet, wie moralisch bedenklicher Natur die Verhältnisse in dem Kreise gewesen sein mögen, in dem Johann Sebastian Bach so manche Kränkung und manche die Entfaltung seines Genius hindernde Hemmung erfahren mußte,<sup>1)</sup> erwähnt Elias noch in einem anderen, an den Magister Persigk<sup>2)</sup> gerichteten Briefe vom 25. Januar 1742:

„— Ich wollte Ihnen auch gerne weitläufige Nachricht von dem gewesenen Conr. Dreßig erteilen, allein man weiß nicht eigentlich, was ihn zu dieser Judas That mag verleitet haben. Man gibt e. g.<sup>3)</sup> zur Ursache an, daß er bißher unterschiedene Körbe von gewissen Frauenzimmern davon getragen, daß er viele Schulden gemacht etc. aber die wahre Ursache mag wohl seyn, daß er seinen Gott verlassen, sintemal man sagt, er habe vielmals von der religion gar spöttisch gesprochen. Er hat sich in dem Zwinger sogleich hinter der Pastor Wohnung an dem Wagnerischen Garten an einer Krause gehangen, und ein Ende genommen mit Schrecken. Es ist indessen allerdings ein merkwürdiges Exempel, welches ganz Leipzig in Erstaunen gesezt, und uns erinnert, daß wir die 6<sup>te</sup> Bitte desto fleißiger und andächtiger beten.“ [Folgen Nachrichten über die Neubesetzung der Stelle.] „Von meinem Herrn Vetter soll Ihnen reciproce ein ergebenstes compliment machen und ich bin allzeit mit vieler Hochachtung“ etc.

Unter den Briefentwürfen befindet sich auch einer vom 12. Mai 1742, der für den „Herrn Vetter in Berlin“, d. i. Philipp Emanuel Bach, bestimmt ist. Er gibt Zeugnis von dem herzlichen Verhältnis, in dem Elias auch zu diesem Sohne Johann Sebastians stand, und verdient daher auch wohl unsere Beachtung. Er lautet:

„HochEdler Herr, Hochgeehrtester Herr Vetter,

Die zuverlässige Nachricht, welche von des Herrn Veters erwünschtem Aufbefinden durch den Herrn Papa bißhierher iederzeit erhalten, vergnügt mich um so viel mehr, iemehr Antheil ich an demselben billig nehme: und da die Hoffnung, den Herrn Vetter in Leipzig persönlich zu sprechen, biß dato nicht erfüllet worden, so wünsche wenigstens von Herzen, daß die bißherige gute Nachricht von Ihnen continuiren möge. Indessen nehme mir die Freiheit, an meinen hochgeehrtesten Herrn Vetter eine kleine Bitte ergehen zu lassen“ usw.

Jetzt folgt ein Ersuchen um Besorgung von Büchern, und Elias schließt mit den Worten:

<sup>1)</sup> Ich erinnere u. a. an seinen Streit mit dem Rektor Johann August Ernesti; cf. Spitta II S. 90 u. 483 ff.

<sup>2)</sup> Dieser Mag. Persigk, der in Dresden tätig war, wird wiederholt in den Briefentwürfen im Zusammenhang mit dem Mag. Birnbaum erwähnt. Dieser unterhielt zu Joh. Seb. Bach eine innige, für den Meister wertvolle Freundschaft (cf. Spitta S. 732 ff.); so ist anzunehmen, daß auch dieser Mag. Persigk, über den ich sonst nichts habe in Erfahrung bringen können, Joh. Seb. Bach nahe gestanden ist. Elias gedenkt auch eines Verkehrs mit ihm in Dresden im November 1741 in Gemeinschaft mit dem „Herrn Vetter“. Letzterer kehrte von dieser Reise, die wohl vornehmlich einem Besuche Friedemanns galt, am 17. November zurück (Brief von dem obengenannten Mons. Haase vom 22. November 1741). — <sup>3)</sup> e. g. = *exempli gratia*.



„Sollten Ew. HochEdl. hingegen von hier aus durch meine wenigen Dienste künftighin eines oder das andere zu besorgen befehlen, so versichere, daß mir allemal das größte Vergnügen hieraus erwachsen soll, wie ich mir denn höchstens werde angelegen seyn lassen, Zeit Lebens mit aller Ergebenheit zu seyn

Ew. HochEdl.

Meines hochgeehrtesten Herrn Vetters  
Dienstverbundenster Vetter.“

Nachdem Elias im Oktober 1742 Leipzig verlassen und die Stellung eines Hauslehrers beim Kriegskommissarius von Pflug in Zöschau bei Oschatz angetreten hatte, richtete er am 7. November einen Dankesbrief an den „Herrn Vetter in Leipzig“, der im Entwurfe folgenden Wortlaut hat:

„P. P.

Ew. HochEdelgeboren soll hierdurch in schuldigster Nachricht vermelden, daß die Güte meines Gottes mich am 2<sup>ten</sup> huj. glücklich nach Zöschau gebracht und mir hierselbst eine so gnädige Herrschaft gegeben hat, daß ich schon manche Gnade geziemend depreciren mußte, indeßen kann meinem hochgeehrtesten Herrn Vetter doch vor gewiß versichern, daß des vielen Guten, welches in Dero Hause etliche Jahre genossen, hierüber nicht vergeßen, sondern mich dessen vielmehr mit dankbarem Gemüthe allezeit erinnern und wo möglich in der That dafür dankbar erweisen werde: und zu dem Ende will ich auch nicht ablassen, den Allerhöchsten täglich vor die Wohlfahrt Dero säm̃tl. hochgeschätzten Hauses in warmer Fürbitte anzuflehen und besonders um eine dauerhafte Gesundheit vor Ew. HochEdelgebor. inbrünstig zu bitten; dermalen aber sende den gütigst communicirten Roquelaur und Belz Stiefeln mit vielem Dancke zurücke, durch welche mir auf meiner Reise vieles Gute geschehen, ob sie gleich weder Regen noch sonst einigen Schaden betroffen hatten, der ich nebst meinem gehorsamsten und ergebensten Empfehl an die hochwehrtgeschätzte Frau und Jungfer Muhme, wie auch meine lieben Vettern Zeit Lebens mit geziemender Hochachtung verehere pp.

gehorsamster Diener und Vetter.“

Noch einmal ein Bild des herzlichen patriarchalischen Verhältnisses, das zwischen den beiden Vettern bestanden hat! Elias hielt seine Beziehung zum Hause Joh. Sebastians weiterhin aufrecht, was in den Briefentwürfen daraus ersichtlich wird, daß er wiederholt ersucht, Briefe „außer der Messe beim Herrn Vetter“ (zur Messezeit wurde die Korrespondenz damals gern von den nach Leipzig reisenden Kaufleuten besorgt) abzugeben. Ein Dokument der dauernden herzlichen Beziehungen findet sich dann noch in den bei Spitta II S. 756ff abgedruckten Briefen aus dem Jahre 1748. —

Ich füge ein Wort verbindlichsten Dankes für den Herrn Oberlehrer Karl Freytag zu München an, der in liebenswürdigster Weise mir die Veröffentlichung der Briefentwürfe gestattete, sowie für meinen jungen Freund, den Gymnasiasten Willy Weisensee zu München, der die photographische Aufnahme der beigelegten drei Blätter gütigst besorgte.

---

## BACHS EIGENART

VON WOLFGANG ADAM IN Breslau

---

Die Bachästhetik trat 1905 in ein neues Stadium mit dem Erscheinen von Albert Schweitzers: „J. S. Bach, le musicien-poète“ oder richtiger, wie G. v. Lüpke in seiner Besprechung des Buches, im zweiten Aprilheft des „Kunstwart“ von 1906, sogleich treffend bemerkte: le musicien-peintre. Dieser wohl aus Gründen der Propaganda französisch geschriebenen Vorstudie ließ Schweitzer dann 1908, in deutscher Sprache, seinen „J. S. Bach“ folgen. Der Grundgedanke beider (von Breitkopf & Härtel verlegten) Bücher: Bachs Erfindung wird durch sinnliche Anschauung, vorherrschend visuell-motorischer Art, bestimmt; solche Anschauung sucht er in seiner Vokalmusik, wenn es irgend angeht, aus dem zu komponierenden Text zu gewinnen und setzt sie in sprechend deutliche, suggestive Tongebilde um. (Deshalb ist er, nach Schweitzers Redeweise, der ausgesprochene Typus des „malerischen“ Musikers, im Gegensatz zum „dichterischen“, der, wie Beethoven oder Wagner, das innere Drama des Individuums, seine Gefühlsstimmungen, deren Entwicklung und Peripetieen in Tönen wiedergibt.) Merkwürdig ist nun die Konsequenz der Bachschen Tonsprache: ähnliche Vorstellungen rufen mit Sicherheit ähnliche rhythmisch-melodische Gebilde, also Motive, hervor. Schweitzer spricht geradezu von einer Art „dictionnaire“ dieser Tonsprache, und seine Zusammenstellungen, die jeder halbwegs Kundige beträchtlich mehrn kann, machen wirklich einen solchen dictionnaire aus. Geht man, durch dieses Wörterbuch belehrt, an die Instrumentalwerke heran, so ergibt sich, daß ein guter Teil davon gleichfalls unmittelbar aus sinnlicher Anschauung geboren, also letzten Endes malerisch-plastische Programmmusik ist.

So weit wäre alles in schönster Ordnung. Aber schon in der erwähnten Besprechung des „musicien-poète“ oder vielmehr musicien-peintre sah sich der kundige und scharfblickende Herr von Lüpke genötigt, eine bedeutungsschwere Frage zu stellen:

„Hat Bach dieses Verfahren stets mit vollem Bewußtsein angewandt oder ist er nur den inneren Trieben seiner übergewaltigen Künstlernatur gefolgt? Das ist eine Frage, die Schweitzer offen läßt. Die häufige Umarbeitung programmatisch erfundener Sätze zu ganz verschiedenen Zwecken läßt eher auf das Fehlen bewußter Kunstabsicht schließen. Bachs Söhne und Schüler hatten jedenfalls keine Ahnung von dieser geradezu modernen Eigenschaft seiner Musik, da sie niemals auch nur mit einem Worte darauf hingedeutet haben.“

Hierzu äußert sich nun Schweitzer in seinem „J. S. Bach“. Die Tatsachen, insbesondere, daß der Meister „seine Werke zuweilen in geradezu sinnloser Weise parodiert“ hat, gibt er ohne weiteres zu (er schilt ihn geradezu ob seiner „leidigen Entlehnungswut“), meint aber: Auf jene Frage „gibt es keine klare Antwort, da es bei Bach, noch mehr als bei irgend einem anderen

Genie, unmöglich ist, die Grenze zwischen dem Bewußten und Unbewußten anzugeben. Seine Tonsprache ist so klar und macht einen so durchdachten Eindruck, daß man nicht anders kann, als sie für das Ergebnis eines bewußten Bildens anzusehen. Bach, hierin von Wagner ganz verschieden, hat nie das Bedürfnis gefühlt, sich über die Art, wie er künstlerisch schuf, klar zu werden und sich zu äußern. Eine psychologische Vermittlung zwischen diesen beiden Feststellungen wird wohl niemals dargetan werden“.

Feststellungen? Der Satz: Seine Tonsprache usw. enthält alles andere als eine Feststellung. Der künstlerische Schöpfungsvorgang spielt sich doch wohl nicht in so oberflächlichen Seelenregionen ab, daß wir von der organischen Durchbildung der Produkte, auch in ihrer Gesamtheit, auf ein bewußtes Bilden des Schöpfers schließen dürften! Schweitzer hätte auch niemals so gefolgert, wenn ihm nicht unbewußt der Wunsch zum Gedanken geworden wäre. Das ist ja schon manchem Forscher passiert; und es ist kurios zu sehen, wie Schweitzer in den Fehler verfällt, den er selbst, mit einer gewissen Überlegenheit, seinem Vorgänger, dem Bachbiographen Spitta, nachgewiesen hat.

Philipp Spitta (der von 1841 bis 1894 lebte und seine Bachbiographie, in zwei Bänden, 1873 und 1880 veröffentlichte) wollte nur die aus reiner „Stimmung“ geborene Musik gelten lassen, entsprechend einer lange herrschenden Kunstanschauung, die Berlioz, der keckste der Rebellen, am allerwenigsten zu entthronen vermocht hatte. Aber welche Aufgabe, diesen (sich „klassisch“ dünkenden) Geist der Zeit mit dem Genius des Thomaskantors in Einklang zu bringen! Eigentlich unmöglich. Doch Spitta glaubte zu müssen; und so mühte er sich ab, das Deskriptive in Bachs Musik zu übersehen oder, wo es gar zu unverkennbar hervortritt, es zu vertuschen.

„An besonders gefährdeten Stellen [sagt Schweitzer], die er auf seiner Wanderung durch die Kantaten antraf, brachte er zum Schutze der musikalischen Menschheit ein aus Reflexionen geschmiedetes Notgeländer an. ‚Wie gern Bach auch malerische Züge einstreute,‘ läßt er sich einmal an einem solchen Punkte vernehmen, ‚er tat es nicht infolge einer auf musikalische Plastik gerichteten Grundanschauung. Jene Züge sind flüchtigen Anregungen entsprungene Witze, deren Vorhandensein oder Fehlen Wert und Verständlichkeit des Tonstückes in seinem eigentlichen Wesen nicht ändert‘...“

Gewiß, das sind Ausflüchte. Aber Schweitzers als „Feststellung“ sich gebende Prämisse und sein Schluß, daß das aufgeworfene Problem wohl ewig werde ungelöst bleiben müssen, sind ebenso unhaltbar; und daß es gerade bei Bach, mehr noch als bei irgend einem anderen Genie, unmöglich sei, die Grenze zwischen dem Bewußten und dem Unbewußten anzugeben, das hat Schweitzer nur ad hoc behauptet und zu beweisen nicht einmal versucht (obgleich es gar nicht so schwer halten würde).

Sollte es ihm nicht ähnlich ergangen sein wie Spitta? Sollte etwa das, was er wortzuhaben sich scheut, gerade Bachs Allereigenstes aus-

machen? Ich glaube: ja. Ich glaube nicht nur, ich behaupte mit aller Bestimmtheit: Bachs künstlerisches Schaffen war schlechthin frei von jeglicher Reflexion, und eben hierin, in dieser Unreflektiertheit, ist der einzigartige Charakter seiner Kunst begründet. Der psychische Mechanismus dieses Mannes war der denkbar einfachste: all seine Auffassungsfähigkeiten sind mit Entschiedenheit nach außen gerichtet; die umgekehrte, nach innen gehende Richtung, in der jedwede Selbstbeobachtung sich bewegen muß, ist ihm wider den Strich. Man könnte sagen: er gleicht einem mächtigen, klaren Auge, das alle Dinge ringsum scharf und sicher fixiert, sich selbst aber nicht erblicken, den in seinem Innern sich abspielenden Sehprozeß nicht verfolgen kann. (Dieses Gleichnis ist suggestiv, muß freilich aber auf einer Seite hinken.)

Gefühlt hat man etwas Ähnliches von je; und all die Aussprüche großer und kleinerer Männer über Bachs Naivität (Mosewius: „eine fast den ersten Anfängen der Kunst eigene Naivität“), Unbefangenheit (Zelter: „heilige Unbefangenheit“) und was dergleichen mehr ist,<sup>1)</sup> — sie alle umkreisen in einiger Entfernung den Begriff einer „absoluten Außenstrebigkeit der Auffassung“. Daß die Eigentümlichkeit, die ich glaube so charakterisieren zu können, im innersten Wesen des Meisters begründet war, daß er sie nicht einen Augenblick verleugnen konnte, dafür sprechen alle in Betracht kommenden uns bekannten Tatsachen. Man denke: Bach verfügt über eine ausgebildete, konsequente Tonsprache von wunderbarer Deutlichkeit: aber manchmal scheint er seine eigene Rede nicht zu verstehen, sondern vergewaltigt seine Musik durch Übertragung von dem Text, der sie in ihm zeugte und den sie widerspiegelt, auf einen von Grund aus verschiedenen! Und die Zahl dieser Fälle ist nicht gering (wenn auch unerheblich im Verhältnis zu der riesigen Menge seiner Schöpfungen). Häufig wird bei dieser Prozedur der neue Text auch in deklamatorischer Hinsicht jämmerlich mißhandelt: von Bach, dem vollkommensten Deklamator! Aber freilich, seine Deklamation beruht nicht auf bewußtem Denken oder Experimentieren, sondern „auf einer intuitiven Schätzung des Zusammenwirkens der Einzelheiten . . . Vor dieser Kunst macht jede Ergründung Halt“. Und Bach selbst wäre der letzte gewesen, der eine versucht hätte. In dem Nekrolog, den das Organ der „Societät

---

<sup>1)</sup> Das Tiefste hat, wie so oft, auch hierüber Goethe gesagt. Die viel zitierte Stelle lautet: „Ich sprach mir aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sichs etwa in Gottes Busen, kurz vor der Welterschöpfung möchte zuge tragen haben. So bewegte sich auch in meinem Innern und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen, und wieder keine übrigen Sinne besäße noch brauchte.“ Goethe hatte intuitiv erfaßt, daß bei Bach, wie durch ein Wunder, der Gegensatz Subjekt — Objekt seine Bedeutung verliert. Dieses Wunder will ich als Tatsache und als psychologisch möglich dartun.

der musikalischen Wissenschaften“ ihm 1754 widmete, heißt es: „Unser selbiger Bach ließ sich zwar nicht in tiefe theoretische Betrachtungen der Musik ein, war aber desto stärker in der Ausübung“; und wir besitzen noch mehrere zeitgenössische Bekundungen gleichen Inhalts. Vermieden hat Bach jene „tiefen theoretischen Betrachtungen“, weil er sich dazu nicht berufen fühlte. Hören wir, was Schweitzer über den Stil von Bachs Schriftstücken sagt:

„Mag es sich um eine Eingabe an den Kurfürsten, um die Aufstellung und Begründung des Anschlags einer Orgelrenovierung oder um ein Memorial an den Rat handeln: immer wird man durch dieselbe logische Klarheit und Plastik gefesselt. Kein Wort zu viel, keins zu wenig. Die Lektüre wird zum ästhetischen Genuß. Aber da, wo er etwas Gefühlsmäßiges ausdrücken will, versagt ihm die Sprache vollkommen. Das, was wir an [Kompositions-]Texten mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit auf ihn zurückzuführen berechtigt sind, ist so verworren und kraus, so unsinnig geradezu, daß man sich fragt, wie ihm solche Sätze aus der Feder kommen konnten<sup>1)</sup>.“

Da haben wir's; was dürfen wir weiter Zeugnisses? Der Mann war völlig außerstande, mit bewußter Absicht in sein Inneres hineinzublicken, sich selbst zu beobachten. So wird ohne weiteres verständlich, daß er, der beispiellos fruchtbare, originelle Schöpfer, ein starkes Bedürfnis nach musikalischer Anregung empfand, das sich auf zwei verschiedene Weisen äußerte. Wollte Bach improvisieren, so spielte er zuvor irgend eine fremde Komposition vom Blatte; statt, wie Goethes Sänger, „die Augen einzudrücken“ und sich von innen zu betrachten. Außerdem verfertigte er eine große Anzahl Transkriptionen von fremden Werken, wobei er in der Wahl so sorglos, in der Ausführung so genial flüchtig und frei vorging, daß ihn wirklich nur das Bedürfnis nach Anregung dabei geleitet haben kann. Dies tut Schweitzer überzeugend dar, ist um eine Begründung aber verlegen. Nicht völlig restlos erklärt er auch eine andere, besonders wichtige Erscheinung: die bisweilen durch ihre Äußerlichkeit überraschende, ja befremdende Textauffassung des Meisters. Da läßt etwa in der Matthäuspassion der Dichter auf die Erzählung, wie Judas in seiner Reue und Verzweiflung die Silberlinge in den Tempel wirft, eine Arie folgen: „Gebt mir meinen Jesum wieder! Seht, das Geld, den Mörderlohn, wirft euch der verlorne Sohn zu den Füßen nieder.“ Was macht Bach daraus? Eine fast vergnügte Durmusik, die nichts wiedergibt als die Bewegung des Ausholens und Werfens und, in endlosen Passagen der Solovioline, das Hinrollen und Durcheinanderspringen der klingenden Geldstücke! Objektiv ist er damit in seinem Recht: der Text enthält nicht mehr. Die Bitte: „Gebt mir meinen Jesum wieder!“ ist rhetorisch und ohne eigenen

<sup>1)</sup> Da Schweitzer keine Beispiele gibt, so will ich wenigstens eins beibringen. Arie aus dem Weihnachts-Oratorium: „Frohe Hirten, ... eilt, das holde Kind zu sehn! Geht, die Freude heißt zu schön, sucht die Anmut zu gewinnen.“ Wer versteht's?

Stimmungswert. Den hätte der Komponist hineindenken können, wenn er ein psychologisches Raisonement angestellt, wenn er, um die Empfindungen der bittenden gläubigen Seele und des verzweifelnden Judas zu belauschen, sie reproduziert und den Blick einwärts gewandt hätte. Das tut Bach aber nicht; empfindet, bei dem lebhaften äußeren Eindruck, von vornherein kein Bedürfnis danach.

An dieser Auffassungsweise, für die sich eine Menge von Beispielen geben läßt, ist das Negative, das Ausbleiben einer naheliegenden Selbstbeobachtung, mindestens ebenso merkwürdig wie die positiv sich betätigende malerisch-plastische Gestaltung, auf die Schweitzer immer wieder hinweist. Dessen Forschungsergebnisse sind ein kostbares Gut, das wir nicht wieder preisgeben werden und das für die Praxis der Bachaufführungen noch in ganz anderem Maße, als bisher geschehen ist, nutzbar gemacht werden muß: aber das letzte Wort über den großen Johann Sebastian ist die Formulierung vom „malerischen“ Musiker nicht. Das Malerische in Bachs Kunst ist nur eine Teil- oder Folgeerscheinung der absoluten Außenstrebigkeit seiner Auffassung. Bachs Musik ist — ausnahmslos — das unmittelbare, unreflektierte Erleben einer wunderbar einfältigen und dabei überschwänglich großen, reichen, edlen Seele. Bei dieser Auffassung können wir uns, recht im eigentlichen Sinne, beruhigen. Wir können über Spittas Vogelstraußspielen lächeln und brauchen ihm doch sein tiefes Verständnis für Bach nicht (wie Schweitzer eigentlich mußte) abzusprechen; was er nicht sehen wollte oder, wo er nicht umhin konnte es zu sehen, gering achtete, das ist keineswegs der letzte Ausdruck von Bachs innerstem Wesen. Und jene zum Teil wirklich abscheulichen Selbstparodien des Meisters, die Schweitzer manche schlaflose Stunde bereitet haben mögen, wie erscheinen sie uns jetzt? Als eine Bestätigung von Bachs ganz eigentümlicher Wesensart. Wenn dieser Geist überhaupt ins Fleisch einging, so mußte der an sich ja so geringfügige Tribut entrichtet werden; denn wie im Leben, das als Ganzes ja nie Ergebnis der Reflexion ist, keiner sein innerstes Wesen restlos und ohne Fehl ausdrücken kann: so mußten in Bachs Kunst, die, wie keine andere, reines Erleben war, ein paar „verzeichnete Striche“ (Schopenhauer) mit unterlaufen. Bach lebte seine Kunst, — und er lebte das gewöhnliche Bürgerleben. Nebeneinander. „Sein künstlerisches Erleben und Schaffen spielt sich neben dem normalen und fast banalen Verlauf seiner bürgerlichen Existenz ab, und zwar so, daß es sich neben dieser gar nicht hervortut.“ Das, meint Schweitzer, sei so rätselhaft. Gewiß; aber man mache nur, das hier Dargelegte im Auge behaltend, einmal den Versuch, sich jene beiden Existenzen in einem anderen gegenseitigen Verhältnis vorzustellen: läßt sich das überhaupt denken?

Daß dem Meister das Bewußtsein der eigenen Größe abging, braucht

kaum mehr erwähnt zu werden. Er tat nichts für die Erhaltung seiner Manuskripte nach seinem Tode. Er hatte auch nichts dagegen, daß Schemelli, in dem Gesangbuch von 1736, eine Anzahl herrlicher Bachscher Weisen ohne Einzelbezeichnung, bloß mit einer Erwähnung seines Namens im Vorwort, veröffentlichte. „Wenn es zum Wesen der großen, unzeitgemäßen, schöpferischen Menschen gehört, daß sie auf ‚ihre Zeit‘ warten und sich in diesem Warten gar verzehren, so war Bach weder groß noch unzeitgemäß.“ Und, füge ich hinzu, wenn zum Künstler bewußtes Gestalten gehört, so war Bach kein Künstler. An der Absurdität dieser Schlüsse wird die Irrigkeit der Prämissen kund. Man kann sogar getrost behaupten: Bach hört gerade dann auf ein Künstler zu sein, wenn er in sein Kunstschaffen den Verstand sich einmengen läßt, d. h. wenn er aus eigenen (Vokal-)Werken Entlehnungen vornimmt (vorausgesetzt, daß er nicht zufällig einen passenden neuen Text erwischt), und wenn er sich sinnwidrig traditioneller Formen, wie der da capo-Arie, bedient. „Er war der erste, der den überzeitlichen Wert seiner Werke nicht erkannte. Damit steht er vielleicht von allen schöpferischen Geistern am höchsten; seine unermessliche Kraft betätigte sich, ohne sich ihrer bewußt zu werden, wie die Kräfte, die in der Natur wirken.“ Das fühlt Schweitzer also; aber dann sollte er auch das letzte bißchen der intellektualistischen Befangenheit, an der wir freilich fast alle kranken, entschlossen von sich abschütteln. Es hängt wirklich für den Meister nichts dabei heraus, wenn man ihn zum bewußten Könnern oder gar, wie auch schon geschehen ist, zum unbeirrten „Vorkämpfer“ zu stempeln sucht. Bach besaß Gymnasialbildung und Sprachkenntnisse, schrieb (solange sich’s um reale, greifbare Dinge handelte) einen entzückenden Stil und hatte lebhaft theologische Interessen; er war im persönlichen Verkehr bescheiden und liebenswürdig und wußte sich in der feinsten Gesellschaft manierlich zu bewegen. Er war ein gebildeter Mensch (und wäre er’s nicht gewesen, so dürften wir doch keine Beschönigungsversuche machen, sondern müßten die Wahrheit mehr lieben als den Thomaskantor). Aber er war kein philosophischer Kopf; sondern das gerade Gegenteil davon. Er lebte mit ganz „gemeinem Bewußtsein“; Selbstbeobachtung und -zergliederung lag ihm dermaßen fern, daß die Tatsache an sich schon ein psychologisches Kuriosum bedeuten würde, wenn man sie an irgend einem Individuum von leidlicher Beanlagung und bescheidenem Bildungsgrad nachwiese. Nun aber verbindet und durchdringt diese kaum glaubliche, äußerste Naivität sich mit einem Erleben von ungeheurer Stärke und Mannigfaltigkeit, und beide in ihrer Vereinigung werden aufgegriffen von einem die Ausdrucksmittel souverän beherrschenden Formgenie! Die Schöpfungen solcher Dreieinigkeit müssen notwendig eine Welt für sich ausmachen: und die Kunst des Thomaskantors ist eine Welt für sich. Wer in ihr heimisch ward,

der verläßt sie nur ungern wieder. Nach Bachscher Musik will keine andere ihn ansprechen: er findet von der h-moll Messe leicht den Übergang zu einer Bachschen Gigue oder badinerie, aber (beispielsweise) nicht zur Beethovenschen Missa solemnis. Das klingt paradox, ist aber Tatsache; und zuletzt ganz natürlich bei dem einzig scharf ausgeprägten Sondercharakter der Bachschen Kunst. Diesen einheitlichen Charakter aller, inhaltlich noch so verschiedenen Werke Bachs hat Schweitzer wenigstens aus den Stücken des „Wohltemperierten Klaviers“, dem er die schönsten und tiefsten Worte seines Buches widmet, deutlich herausgefühlt; das „Wohltemperierte Klavier“ ist aber, mit seinen etwa hundert Präludien und Fugen, der Inbegriff der Bachschen Musik.

„Freude, Schmerz, Weinen, Klagen, Lachen, alles tönt einem daraus entgegen, aber so, daß man durch die Töne, die solches ausdrücken, aus der Welt der Unruhe zur Welt des Friedens eingeht und die Wirklichkeit sieht, als ob man am Gebirgssee säße und Berge und Wälder und Wolken in einer stillen, unergründlich tiefen Flut beschaute . . . Darum liegt dieselbe Verklärung über dem schmerzdurchbehten es-moll Präludium des ersten Teils, wie in dem sorgenlos dahinziehenden in G-dur aus dem zweiten Teil.“

Das Gleiche kann man von sämtlichen Werken des Meisters sagen. Ob instrumental oder vokal, ob weltlich oder kirchlich: alle durchweht dieselbe wundersame Kühle. Dabei muß die Intensität seines Erlebens übergroß gewesen sein. Kraft der ihm eigentümlichen Auffassungsweise konnte er von reiner Gemütsstimmung ja nur das in Musik, wenigstens in Instrumentalmusik, umsetzen, was sich gegen die Fülle der starken äußeren Eindrücke seinem Bewußtsein von innen heraus aufdrängte: und wie viel ist das noch des Tiefsten und des Erhabensten! Ich erinnere bloß an drei berühmte Stücke: das Frieden atmende Largo aus dem d-moll Konzert für zwei Violinen; das Adagio des Violinkonzertes in E-dur, wo im Baß unabwendbaren, schweren Schrittes das Schicksal schreitet, — aber die Seele, die Einzelstimme, sucht, unter Tränen jubelnd, sich in die höchsten Himmel zu retten; das b-moll Präludium aus dem ersten Teil des „Wohltemperierten Klaviers“, auf das Chamberlain zweifellos abzielt, wenn er sagt, er könnte ein Präludium nennen, in dem die Christusworte: Vater, vergib ihnen, sie wissen nicht, was sie tun! deutlichsten, ergreifenden Ausdruck fänden. Auch in den Vokalkompositionen schafft Bach häufig reine Stimmungsmusik wundersamster Art; wenn nur die Anregung sich unmittelbar aus dem Gedanken des Textes oder aus der epischen Situation gewinnen läßt. Und was den Meister sonst gar nicht lockt, die Darstellung von Peripetieen, dazu findet sich in den Vokalwerken hier und da wenigstens ein Ansatz; kein breit ausgeführter allmählicher Übergang aus einer Stimmung in die andere, sondern ein jäher Umschwung, der den Hörer geradezu unheimlich anmutet. Im Augenblick vermag er nicht zu folgen; ist er dann nachgehinkt, so überkommt ihn ein banges Staunen



in dem Gefühl der Kleinheit und Banalität des eigenen Empfindens. Derartig wirkt in dem Chor Confiteor der h-moll Messe das gerade durch sein spätes Eintreten besonders überraschende, schmerz erfüllte Adagio bei dem Textworte peccatorum.

Vergessen wir jedoch über dem Ausnahmefall nicht die Regel: Bach umgeht die Darstellung von Peripetieen; daher seine Musik im allgemeinen kein eigentlich dramatisches Geschehen wiedergibt. Diese wichtige Tatsache hat Schweitzer konstatiert, aber nicht zu deuten versucht; von seinem Standpunkt hätte er zu einer völlig befriedigenden Erklärung auch kaum gelangen können. Ich habe sie implicite schon gegeben. Bachs ganze Auffassungstätigkeit ist nach außen gerichtet; Peripetieen sind aber etwas wesentlich Inneres. Die äußere Beobachtung vermittelt immer bloß ein Aufeinander-, niemals ein Auseinanderfolgen von Zuständen. Wer vollends so klar und so lebhaft zu schauen vermag wie Johann Sebastian, der wird sich mit der Schärfe des Blickes ins Einzelne, Momentane, wenn es ihn interessiert, leicht derart verbeißen, daß das im nächsten Augenblick sich Bietende ihn nicht davon abbringen kann. (Hieraus erklärt sich bis zu einem gewissen Grade das eigentümlich Monochrome der Bachschen Musik, das den Uneingeweihten abschreckt, den Vertrauten aber immer von neuem bezaubert, da er innerhalb der jeweilig benutzten kleinen Farbenskala eine höchst aparte und mannigfaltige Abtönung gewahrt.)

Der Mann nun, der die Wirklichkeit in solch strahlender Helle aufzufassen, so wunderbar stark und tief sie zu erleben imstande war, und der selbst außerdem eine Realität von riesiger Potenz darstellte (seine Gesundheit war unverwundlich, seine Arbeitleistung fabelhaft, und Kinder zeugte er zwanzig): der mußte doch wohl mit jeder Faser am Dasein hängen, dem Gedanken an Sterben und Tod, wie Wolfgang Goethe, von weitem schon ausbiegen? Nein: gerade dieser Gedanke ist ihm der liebste Freund und Tröster; er sucht ihn auf, wo es irgend angeht, und „die Inbrunst, welche sich dann in immer anderen Registern, in zarten und stürmischen Regungen äußert, hat“, nach Kretzschmars Empfinden, „etwas Dämonisches“.

„Wer Arien wie ‚Schlummert ein, ihr müden Augen‘, ‚Ach schlage doch bald, sel’ge Stunde‘ oder die einfache Melodie ‚Komm, süßer Tod‘ hört, der fühlt, daß hier kein Musiker redet, der sich in die Ideen seines Textes hineingelebt hat, um ihn zu vertonen, sondern einer, der diese Worte an sich gerissen hat, um ihnen etwas von dem einzubauchen, was er in sich trug und offenbaren mußte.“

So sagt Schweitzer; und äußert in diesem Zusammenhange noch folgendes:

„Bach reflektierte nicht darüber, ob die Thomaner seine Werke ausführen könnten und ob die Leute in der Kirche sie begriffen. Er hatte seine Frömmigkeit hineingelegt, und einer verstand sie sicherlich: Gott ... Bachs Künstlertum und Persönlichkeit ruhen auf seiner Frömmigkeit. Soweit er überhaupt begriffen werden kann, wird er es von hier aus. Kunst war für ihn Religion.“

Um den letzten Satz zu erhärten, zitiert Schweitzer, notgedrungen wider den Sinn, eine von Schülern nach Diktat niedergeschriebene und so auf uns gekommene Auslassung des Meisters über das Ziel oder vielmehr über die Ziele der Musik. Diese Zusammenreimerei taugt nicht. Lassen wir den Deus ex machina aus dem Spiel und fangen wir, vor allem, am richtigen Ende an. Künstlertum, Persönlichkeit, Frömmigkeit: welches von den drei ist das Wurzelhafte? Offenbar die Persönlichkeit, die Individualität. Die Erkenntnis von Bachs besonderer individueller Organisation lieferte uns den Schlüssel zu mancherlei scheinbar Unergründlichem; sie soll uns auch diesem letzten Mysterium näher bringen. Bachs Frömmigkeit, das führt Schweitzer selbst aus, war mystischer Art, war wesentlich Weltabgewandtheit. Woher kam diese dem starken Mann? Daher, daß er zu steter Einsamkeit verdammt war und eine Erlösung daraus auf Erden nicht hoffen durfte. „Einen wirklichen Freund, der an seinem tiefsten Erleben teil hatte, scheint Bach nicht besessen zu haben.“ Diese Vermutung Schweitzers ist bestimmt richtig: Bach konnte gar keinen solchen Freund haben, da er sein Erleben selbst nicht zu deuten, ihm keinen gemeinverständlichen Ausdruck zu geben, es also nicht zu übermitteln vermochte. Er konnte sich anderen nicht verständlich machen, denn er verstand sich selbst nicht. Konnte also auch in der Einsamkeit, in seiner eigenen Gesellschaft, keinen Ersatz finden: er war ja für seine eigene Rede taub, zum Selbstgespräch und zur Selbstbetrachtung unfähiger als der läppischste Tropf! Was groß und edel in ihm selbst lebte, wurde ihm nicht bewußt, sondern immer nur das Äußere, der Schein. Und der konnte ihm auf die Dauer unmöglich Befriedigung gewähren; denn er war ja kein Tropf, sondern von göttlichem Wesensstoff. So blieb er denn (wie es in der herrlichen Kantate „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“ heißt) „auf Erden nur ein Gast“. Als aber dieser königliche Gast sich in aller Stille aus dem unwirtlichen Haus entfernte, da hinterließ er einen Hort, über dessen Köstlichkeit Kinder und Kindeskind derer, die ihn nicht erkannten, die Enge und Dumpfheit ihrer Wohnstätte manche Stunde lang vergessen dürfen.

---

# ZUR REFORM DER MUSIKALISCHEN BILDUNG BEZIEHENTLICH DES MUSIKUNTERRICHTS

VON DR. FRANZ BACHMANN IN DRESDEN

---

**E**s hat immer etwas Mißliches, von Reformen auf irgendeinem Gebiete des geistigen, künstlerischen oder sozialen Lebens zu reden. Vielfach holen die Reformversuche zu weit aus, — gehen von zu allgemeinen Prinzipien aus, denen der status quo der Wirklichkeit sich nicht einfügen kann, oder sie nehmen den Ausgangspunkt von zu speziellen engen Gesichtspunkten, die nicht imstande sind, sich auszudehnen und das ganze Gebiet zu umfassen. Reformversuche sind darum in den meisten Fällen resultatlos; sie verschieben, wenn sie zur Realisierung kommen, nur die Situation. Was auf der einen Seite gewonnen wird, indem sich die allgemeine Aufmerksamkeit und suggestiv geformter Eifer auf den einen Punkt richten, wird erreicht zumeist auf Kosten eines anderen, nun vernachlässigten Wertes, und es klappt in der Regel auf der anderen Seite eine um so größere Lücke. Belege dafür findet jeder, der mit offenem Auge in das soziale und geistige Leben von heute schaut. —

Reformversuche sind von vornherein illusorisch, wenn die Versuche nur die Peripherie berühren und wenn die Versuchenden vergessen, daß zu reformierende Zustände niemals Erscheinungen für sich sind, sondern aus einem allgemeinen Zusammenhang heraus entstanden und so begriffen werden müssen. Ist dies geistig schon eine nicht so einfache Aufgabe, so wird diese Aufgabe noch schwieriger, wenn in dem Allgemeinen selbst viele negative Potenzen auftauchen, wenn es heißt, dieselben auszugleichen und das Ganze auf ein höheres Niveau zu bringen, so daß dann von einem sicheren Port aus auf die verschiedenen und speziellen Strömungen und Zustände deutlich hingewiesen und in dem Leser die Einsicht von der Notwendigkeit wie auch von dem Werte der Reform geweckt werden kann.

Die Musik — wie überhaupt eine jede Kunst — ist keine Erscheinung für sich, die nur von sich aus (*l'art pour l'art*, *l'art de l'art*) zu verstehen ist. Die großen Meister allesamt waren nicht bloße Musiker, — sie wären sonst nicht die Großen geworden. Das sind die engsten Musiker, die weiter nichts berücksichtigen und kennen als ihr Gebiet, ihr Fach und in ihrem Fache vielleicht wiederum nur ein Seitenfach, — die Fachmenschen in der Potenz. Sie vereinfachen nicht, wie sie meinen, sondern erschweren Bildung und Verständnis.

Es ist nicht leicht, die musikalische Situation zu überblicken und diese im Zusammenhang des großen Lebens zu erfassen. Einseitigkeiten der Darstellung müssen vermieden werden, andererseits darf jene nicht sich ins Allgemeine verlieren. Es gilt schließlich auch dem engsten Fach-

geiste volle Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen und ihm seine Berechtigung zu wahren, doch so, daß jener die Notwendigkeit erkennt, sein Fachgebiet von einem weiten Geist durchfluten zu lassen. Für den Laien-Musiker, der nicht in alle Fächer und Winkel des musikalischen Gebietes hineingeschaut hat und nur eine unklare Vorstellung besitzt von dem, was Musik ist und sagt, dürfte es in den seltensten Fällen nur möglich sein, diesen Überblick, das Wechselspiel vom Besonderen zum Allgemeinen und umgekehrt, zu gewinnen und sich zu verdeutlichen, worauf es im letzten Grunde ankommt. Dennoch wollen diese folgenden Ausführungen sich nicht nur an den speziellen Musiker wenden, sondern das Interesse aller, die zur Musik Beziehungen haben, wecken. Musik ist Sache eines Volkes. —

Die musikalische Kunst der Gegenwart erstreckt sich über ein großes Reich, — ihre Ausübung umfaßt ein ungeheures Gebiet. Es ist wohl kein Musiker, dem auch nur die bedeutendsten Erscheinungen alle bekannt sein dürften. Was die Vergangenheit hervorgebracht hat, was die Gegenwart mit jedem Tage Neues erstehen läßt, ist zuviel für einen Menschen. Darum teilen sich die Kräfte und übernehmen die Vermittlung der Kenntnis der Werke der Meister an die Gesamtheit. Zwei Gruppen kommen in der heutigen Musikpflege in Betracht: die Produzierenden und die Reproduzierenden, und diese beiden Gruppen haben in der musikalischen Kunst ihr eigenes Wesen, ihren eigenen Charakter, der, wie es scheint, in der Natur der Dinge liegt. In keiner Kunst herrscht ein derartiger Unterschied zwischen Produzierenden und Reproduzierenden wie in der Musik. Wer ein Buch liest, wird nicht gerade die Empfindung haben, daß er reproduziert und etwas Künstlerisches tut, ja, wer ein Bild kopiert, wird nicht meinen, eine Tat zu leisten, die ihn künstlerisch irgendwie hochstellt; wer aber eine Sonate von Beethoven reproduziert, erhebt künstlerischen Anspruch, und dieser Anspruch wird ungewollt von allen geteilt, die irgendwie Musik reproduzieren; sie wollen mehr sein als der Leser eines Buches oder der Kopierer eines Bildes, — sie fühlen, daß ihre Persönlichkeit in der musikalischen Kunst an der Reproduktion teilnimmt, und das stellt die Reproduktion auf ein höheres Niveau, mag das Spiel oft ganz unbeholfen sein und fern dem eigentlichen Ausdruck stehen. Dieses Verhältnis ist wohl auch die Ursache, daß das Studium der Musik, die praktische Ausübung derselben selbst den Laien oft das ganze Leben hindurch fesselt und ihn eine ewige Sehnsucht treibt, nicht müde zu werden, um den Ton zu finden, der dem Meister erklang. — Das Interesse, das in Deutschland, wie in keinem anderen Lande der Musik entgegengebracht wird, hat in letzter Zeit noch eine große Gruppe von Musikern geschaffen, die sich mit der Geschichte, der Theorie, dem Wesen, dem psychologischen Grunde u. a. der musikalischen Kunst beschäftigten. Ich nenne nur die Namen Ambros, v. Winterfeld, Spitta, Riemann, Kretzschmar u. a.

Der Einfluß dieser auf die allgemeine Musikbildung ist nicht zu unterschätzen. Ihre Schüler sind es vielfach, die heute als Musikreferenten, als Herausgeber bedeutender Zeitschriften musikalisches Verständnis und Bildung in die weitesten Kreise tragen. Wenn noch vor 20 Jahren die musikalische Geschichtskennntnis des Laien ungefähr mit dem Jahre 1600 abschloß, als hätte es darüber hinaus noch keine Musik gegeben, so weiß heute der einigermaßen gebildete Laie schon etwas von der Kunst der Niederländer, ja der Engländer im XIII. und XIV. Jahrhundert. Es ist darum nicht zu viel gesagt, wenn es heißt: Deutschland, das Land der Musik.

Es ist eine interessante Untersuchung — um dies hier nebenbei zu berühren, den Grund dieser Erscheinung zu erforschen. Die Erscheinung ist nicht von heute zu morgen. Ich habe die Überzeugung, daß heute das reiche und reale Deutschland (wie ebenso England früher) nicht den Grund legen würde zu einer Kunst, die einem Schopenhauer und Wagner das Wesen des Grundes der Dinge zu künden scheint. Wir müssen die Ursachen für das musikalische Leben in Deutschland in den Zuständen unseres Vaterlandes nach dem 30jährigen Kriege suchen, natürlich auch in der besonderen Empfindung der deutschen Seele. Musikalische Begabung haben Italiener und Franzosen wohl in ebensolchem Maße wie die Deutschen, aber in den Ländern jener waren und sind die sozialen und geistigen Bedingungen andere. Der deutsche Genius jener Zeit nach dem furchtbaren Kriege konnte sich nicht in Werken nach außen betätigen, — ihm fehlte das Material: Geld, Gold, Marmor, die Vorbedingungen der plastischen Künste —, er mußte sich auf ein Material beschränken, das nichts kostete, um mit diesem Material den Gebilden seiner Phantasie in der Kunst Ausdruck zu geben. Das Material war — der Ton und der Gedanke; beide kosten nichts. Musik und Philosophie sind die beiden Künste, die den Kern des Begriffes Deutschland bilden. Philosophie ist nichts als die Kunst, das Weltbild, das innere und äußere, sein Wesen und Werden in den Formen des Gedankens aufleuchten zu lassen. Musik und Philosophie liegen uns im Blute. — Dennoch! Das moderne Getriebe scheint nun die Wurzeln unseres Wesens zu verletzen. Das musikalische Leben der Gegenwart, so reich, so vielseitig es ist, so viel Eifer von vielen Seiten darauf verwendet wird, befindet sich entschieden in einer Krise. Wir sind infolge der gewaltigen äußeren Entwicklung in Gefahr uns zu verlieren und das Wurzelechte unserer Kunst und unseres Lebens preiszugeben, und diese Gefahr scheint mir keinem Volke so zu drohen wie dem deutschen. Die musikalische Kunstbildung beginnt mit dem Scheine der Kunst und endigt mit dem Scheine, — Schein im Sinne des Gegensatzes zu dem Wesen im Sinne Schopenhauers. Die Menschen kommen nicht zur ursprünglichen Empfindung des Lebens und der Kunst, und wenn, so sind es seltene Momente, die

wie eine fata morgana vorüber gleiten und nur eine Sehnsucht nach ihnen zurücklassen, anstatt daß sie bleibende Zustände werden.

Eine weitere Gefahr der musikalischen Bildung liegt in der Ausprägung des Intellektuellen im modernen Geistesleben. Intellekt und Philosophie sind nicht von vornherein identisch. Die Philosophie geht auf das Ganze, der Intellekt auf das Einzelne; ihm fehlt die große Objektivität des Bewußtseins. Er kritisiert, seziiert, analysiert, ohne die Kraft zur Synthese zu haben. Das Intellektuelle braucht nicht im Widerspruch zur Kunst zu stehen, aber bei starker intellektueller Begabung wird das Gleichgewicht zwischen intellektueller Tätigkeit und künstlerischer Empfindung leicht verschoben, und wo das künstlerische Empfinden unmittelbar zu Worte kommen sollte, erscheint der Intellekt. Dem einseitigen, stolzen Intellekt ist die Empfindung und was aus ihr geboren wird, etwas unterhalb des homo sapiens Stehendes, wie denn der bekannte Chemiker Prof. Ostwald schon von einem Zeitpunkt spricht, da die Kunst überwunden und nur der reine wissenschaftliche Gedanke das Wesen und Glück des Menschen bildet.

Es mag Widerspruch erregen, wenn gesagt wird, daß wir heute mehr eine Oberflächenkultur haben, und daß die musikalische Kunst daran teilnimmt, darunter leidet. Das Lied der Maschine klingt heute in aller Welt! Die Möglichkeit, mit der Maschine und mit maschinellen Vorrichtungen heute in Handwerk und Industrie etwas hervorzubringen, was früher nur sinnende Arbeit schaffen konnte, hat das Empfindungsleben des Volkes aufs merklichste getroffen und damit auch die Quelle der künstlerischen Betätigung, — der einfachsten im Volksliede, wie auch der der allgemeinen, großen in Theater, Konzert. Der Mechanismus greift heute übermächtig in alles ein und wird selbst beim persönlichen Instrumentalspiel der bestimmende Faktor! Die Klage des Mechanischen, Virtuosenhaften ist heute allgemein, sodaß es nicht nötig ist, an dieser Stelle noch weiter darauf einzugehen. Beim Instrumentalspiel — sei es Klavier, Violine oder sonst ein Instrument — ist von Natur schon immer ein Teil Mechanismus, eben das Instrument, aber dieses Mechanische wird durch den persönlichen Hauch des Spielers belebt und schafft das Künstlerische. Wie aber, wenn dieser Hauch fehlt und der Mechanismus der Finger zum Mechanismus des Instrumentes tritt! Afterkunst, die ungefähr dem, was aus dem Phonola oder Grammophon herauskommt, entspricht. Ungern lasse ich die Bilder jener beiden Instrumente vor meinem Auge auftauchen, und doch muß es an dieser Stelle geschehen. Das Spiel jener Apparate rangiert ob der mechanischen Vollkommenheit besonders des Mignonapparates für das Bewußtsein vieler mit dem künstlerischen Spiel. Anerkannte Musiker entblöden sich nicht, jenes Spiel künstlerisch zu werten, wenn ein Geschäftsmann vor ihnen steht und mit „klingenden“ Worten ein Gutachten

zu Reklamezwecken von ihnen fordert. Tiefer kann eigentlich ein musikalisches Urteil nicht sinken. Nur eine einzige musikalische Betätigung schaltet jeden Mechanismus aus, — das ist der Gesang; wenn auch heute in der Kunst ob des Allgemein-Mechanischen auch der Gesang und der Gesangsunterricht mechanischen Charakter verrät, so wird trotzdem das durchblutete Organ des Kehlkopfes niemals Instrument werden, und die Gefahr, daß der Singende dem Mechanischen, dem Unpersönlichen, dem Unkünstlerischen verfällt, ist wohl vorhanden, wird aber im Zusammenhange guter musikalischer Prinzipien am leichtesten überwunden. — Diese Tatsache, dieses Verhältnis führt von selbst zu der Einsicht, daß heute im Zeitalter des Mechanismus, des Intellektuell-Kritischen und Scheinkünstlerischen die musikalische Bildung, die musikalische Reform von dem festen Grunde des gesungenen und empfundenen Tones auszugehen hat. Wie ich das gegenüber ähnlichen Gedanken verstehe, mögen die folgenden Zeilen sagen.

Die musikalische Bildung beginnt heute mit dem Unterricht im Klavierspiel in den meisten Fällen, — in vielen Fällen mit dem Violinspiel oder Cellospiel; das Erlernen der Blasinstrumente ist im allgemeinen nicht so häufig und beschränkt sich zumeist auf die zukünftigen Berufsmusiker, die Mitglieder des Orchesters. Ich halte diesen Weg nicht für geeignet, einen Menschen dem Wesen der musikalischen Kunst entgegenzuführen. Das Studium des Gesanges beginnt erst, wenn ein Schüler an irgend einem Instrumente jahrelang gearbeitet hat, wodurch in den meisten Fällen das natürliche musikalisch-psychologische Verhältnis des Schülers zum Ton schon verschoben und verdorben ist, — weshalb dann ein nachträglicher Gesangsunterricht meist nichts mehr korrigieren kann. Man vergegenwärtige sich den Gang des Unterrichts für ein acht- bis zehnjähriges Kind. Das Kind soll auf Wunsch der Eltern musikalisch gebildet werden. Unter Bildung versteht man zunächst nichts anderes als Kenntnis eines Instrumentes, des Klaviers oder der Geige. Das Kind kommt zu einem Lehrer, dessen Spezialität es ist, besonders Klavierunterricht zu geben. Jener hat den Ruf eines guten Klavierspielers, ergo auch eines guten Klavierlehrers errungen. Jahre seines Lebens hat er sich kosten lassen, durch täglich fünf- bis sechsstündiges Studium sich die erforderliche Technik zu erwerben. Natürlich ist ihm jetzt die Technik in Fleisch und Blut übergegangen und sitzt ihm in den Fingern. Er weiß, daß die Technik nur Mittel zum Zweck ist, aber das Bewußtsein des Lehrers ist durch die jahrzehntelange Übung so von dem Gedanken der Technik erfüllt, daß ihm die Technik wider Willen zum Ausgangspunkt und zum Zweck seines Unterrichts wird. Nun beginnt sein Unterricht mit dem Kinde. Das Kind lernt die Tasten kennen und sieht, daß durch das Niederdrücken der Tasten ein Ton entsteht, der mit c, mit d usw. bezeichnet wird. Aber die Tasten

dürfen nicht willkürlich niedergedrückt werden, es gilt eine geordnete Folge von Tönen hervorzubringen, und so müssen die Finger daran gewöhnt werden, die rechten Bewegungen für diesen Zweck zu machen. Die Dressur der Finger tritt an den Anfang des musikalischen Unterrichts. Das Kind, das in der Kinderstube vielleicht all die Kinderlieder gelernt hat und sie fröhlich und freudig mit seinem Stimmchen getrillert hat und dazu gehüpft und gesprungen ist, muß nun lernen mit den Fingern zu musizieren und dazu mit dem übrigen Körper stundenlang schön still auf dem Klaviersessel zu verharren. Und nicht genug, daß die Finger plötzlich die Ausübung der Musik übernehmen sollen, die doch von Natur eigentlich absolut nichts Musikalisches an sich haben, muß es mit den Augen die Noten verstehen lernen. Der weißen Taste ungefähr in der Mitte der Klaviatur entspräche der Ton  $c'$ , der unter den fünf Notenlinien geschrieben einen Strich durch seinen schwarzen Kopf bekomme! Ihm folge der Ton  $d'$  usw. Ist denn das Auge musikalisch? Das Kind vertraut dem Lehrer und folgt seinen Weisungen. Damit es richtig den Takt lerne, muß es vielleicht noch mit dem Munde zählen oder mit den Füßchen auftrampfen. Die Aufmerksamkeit des Kindes richtet sich schon nach verschiedenen Richtungen: — auf die Finger, die Tasten, das Notenpapier mit den Notenköpfchen. Wird seine Aufmerksamkeit noch mehr leisten können, — denn sicher kommt doch noch die Hauptsache!? Man sollte es meinen, — der eigentliche Ton, von dem es erfahren muß, was für ein Ding das eigentlich ist<sup>1)</sup> und dann das Gehör! — Mein Gott, — die sind ja ganz vergessen! Nein, nicht ganz! Das Kind produziert ja mit spielender Leichtigkeit ein Dutzend Töne durch Niederdrücken der Tasten und hört sie doch! Ist es nicht gar nach dem Prinzip der Arbeitsteilung eine gewaltige Zeit- und Kraftersparnis, daß es durch die reinen Finger so viele Töne produziert, daß für ihn der künstliche Mechanismus des Instruments es übernimmt, — die Schaffung, die Schöpfung des Tones, — Tausende, wenn nötig, in der Minute, nur durch eine allerdings strenge Dressur der Finger! Welch ein Fortschritt! Was kann es nun leisten, wenn die Finger und das Instrument ihm soviel Mühen abgenommen haben in der Schaffung der Töne. — Wirklich!? —

Um es kurz zu sagen und den Scherz nicht noch weiter auszuführen: — das psychologische Verhältnis des Schülers zum Ton, zum Wesen des Tones und der Musik ist im Unterricht von Anfang an verschoben. Sekundäres ist primär geworden, und das Primäre geht nebenher! Es ist, als ob für das psychologische Bewußtsein der Ton und das Gehör Begleiterscheinungen der musikalischen Bildung wären, deren wesentliche Elemente die Beherrschung des mechanischen Apparates sei.

<sup>1)</sup> Natürlich nicht physiologisch gemeint.



Ich habe vielleicht übertrieben! Ich weiß doch, daß das musikalische Empfinden nicht tot gemacht werden kann und zuletzt doch alle Verrenkungen der musikalischen Psyche korrigiert. Aber, — wie es im Faust von Wagner klagend heißt:

Eh einer zu den Quellen steigt hinab,  
muß wohl ein armer Teufel sterben.

Die übliche Unterrichtsmethode muß den Quell verschütten, daß er mühsam durchsickert. Aber sollen denn die Kinder die Noten nicht lernen? Natürlich! In kurzer Zeit hat ein normales Kind die Kenntnis der Notenschrift in sich. Und soll es denn kein Instrument lernen, keine Übungen machen? Davon — nachher! Die Konsequenzen des verkehrten Primarunterrichts machen sich meist zeitlebens geltend. Die Schüler kommen nicht zum freien Ausdruck einer musikalischen Phrase und — vielleicht schon im Verwelken — üben die Menschen noch „Finger“ und sehen auf die Technik. An der eigentlichen Kunst sind sie vorübergegangen.

Im Violinunterricht ist der Nachteil, den der Klavierunterricht schafft, dadurch etwas weniger stark, als der Violinspieler den Ton auf der Saite wenigstens selbst produzieren muß und dadurch das Gehör mit dem Tonempfinden übt, aber der Grundfehler des Unterrichts zeigt sich auch hier, zeigt sich selbst beim Gesangunterricht, da an die Spitze des Unterrichts die Beherrschung des Mechanismus — für robuste Gesanglehrer ist der Kehlkopf auch nur Mechanismus —, nicht der Ton und das Gehör gestellt sind. — Darum: daß einer Chopin oder Schumann spielt, daß einer Wolf oder Brahms singt, ist noch kein Beweis musikalischer Bildung.

Die nächste Folge dieser falschen Basis — auf sie zurückwirkend und sie zugleich stützend — zeigt der Harmonieunterricht. Die Harmonie setzt voraus Tonempfindung, Tonvorstellung, Übung des Gehörs, das dadurch fähig geworden ist, Beziehungen von gleichzeitig erklingenden Tönen zueinander und zu andern ihm folgenden Tongruppen zu erfassen, so daß der musikalische Intellekt diese Beziehungen wiederzugeben und zu fixieren imstande ist. Weil diese Fähigkeit nicht geweckt wird im Kinde, so kann der Harmonieunterricht zumeist nur nach erfolgtem Klavierunterrichte, wenn des Kindes psychisch-musikalische Grundlage verschoben ist, gegeben werden. Das Instrument stellt nun der Töne Akkorde vor, welche die eigene Tonempfindung dem Schüler innerlich gegenwärtig und bewußt machen sollte. Der Harmonieunterricht geht mit dem Instrumente und oft fast ausschließlich am Instrumente vor sich. Der Schüler, sklavisch gebunden an das Instrument, liest vom Instrumente die Quartan und Quinten ab, sieht auf dem Notenpapier die fortschreitenden und gegeneinander sich bewegenden Intervalle, deren Schall natürlich ja auch zuletzt sein Ohr berührt, und korrigiert auf dem Papiere vielleicht fehlerhafte Quinten, welche dem Ohr entgangen sind; mit dem Instrumente hört er eine

3\*

Kadenz und ihre Seitenklänge, aber ein eigenes freies Harmoniebewußtsein gewinnt er nicht. Wir sehen, wie das Studium der Harmonie, wenn es über die ersten Grundakkorde hinaustritt, und weitere Schritte getan werden müssen, dem Schüler sich wie eine schwere Last auf die Schultern legt und das Harmonische sich ihm wie ein Mühlrad im Kopf herumdreht.

Zu dem üblichen Harmonieunterricht gesellt sich noch das Unlogische der meisten harmonischen Systeme, die sich immer noch, wie es bei Großvater und Urgroßvater — und bei denen mit einer gewissen, auch inneren Berechtigung — der Fall war, auf den Akkorden der Tonleiter, eine recht hübsch und bequem nach der anderen, durch das Klavier illustriert, aufbauen. Von den Forschungen eines Helmholtz, v. Oettingen, Riemann u. a. über Klänge, Töne, Obertöne hält man sich noch vielfach ängstlich fern, als sei es zu gelehrt und widerspräche dem Wesen der Kunst. Das Resultat der harmonischen Erziehung ist demnach — Mangel jeder breiteren tonalen Klarheit. Beim Laien sieht man deshalb heute von vornherein davon ab; es erscheint dies als etwas ganz Selbstverständliches, — er kann ja noch so viele Musik machen ohne Harmonie; ja, man betrachtet den unter den Laien bewundernd, der den heroischen Mut hat, sich in das Labyrinth der Akkorde zu verlieren, und fürchtet um ihn. Und in der Tat: nach einiger Zeit kehrt jener denn auch zurück, — zerschlagen —: „Kinder, ist das langweilig.“ Ich erlebte dies einmal eklatant an einer musikalisch sehr begabten und intelligenten Schülerin; sie wollte es zum letzten Male probieren — den Ritt ins romantische Land, aber sie versagte und begnügt sich nun, Brahms und Wagner zu „studieren“. Wollte man einem Laien den tonalen und dann den psychologischen Wert einer harmonischen Verbindung wie die in Bethovens „Missa solemnis“:



erklären, so würde er einen mit ganzer Bescheidenheit und gerührt anhören, staunend, was solch ein Mann doch alles kann, aber wirklich verstehen tut er's nicht und kann er's nicht, weil ihm die Voraussetzungen fehlen. Die harmonische Unkenntnis geht selbst bei Musikern weiter, als es eigentlich erlaubt, wenigstens bei den Berufs- und Fachmusikern, und diese gehören doch auch mit zur Zunft. Die Harmonie sollte bei letzteren der klingende Untergrund ihres ganzen musikalischen Lebens sein, aber

nicht die Harmonie, die am Klavier gefunden wird, sondern diejenige, in der alle Motive weben, und aus der alle Melodien auftauchen, wie die Blüte aus dem Stamm. Die Dürre eines musikalischen Vortrags, sei es des Virtuosen, sei es des Orchesters, rührt daher, daß die Spieler keine vollsaftigen — harmonisch klingenden — Naturen sind. Ein Orchester, dessen Mitglieder alle von dem Rausch der Harmonie ergriffen sind, deren einzelne Stimme den Zusammenhang mit der Gesamtharmonie und dadurch im Klang das Unmittelbare, Urgründliche der Musik verrät, müßte Klangwirkungen hervorbringen, die alles mit sich fortreißen. In einem angestregten Orchester von heute spielen die einzelnen zumeist nur ihre einzelne Stimme, und der ganze Zusammenklang ist zufällig, nicht künstlerisch harmonisch. Das ganze Geheimnis der Klangwirkung ruht in dem harmonischen Empfinden.

Das mangelhafte tonale Empfinden und Vorstellen, das in der üblichen Harmonielehre auf der Basis des Klavierunterrichts leider nicht gewonnen werden kann, ist auch der Grund, weshalb selbst für Komponisten das Fixieren ihrer Gedanken vielfach schwer und meist am Klavier vor sich geht. Riemann in seiner großen Kompositionslehre bezeichnet letztere Manier direkt als eine Lüge. Es ist dies zu viel gesagt, zumal wenn man bedenkt, daß die Methode Riemann trotz ihrer Bedeutung nicht völlig die alten Wege verlegt. Man bedenke, daß auch die großen Meister die Hilfe des Instruments nicht verschmähten! Aber richtig ist dies Wort, wenn ein Komponierender aus dem Instrumente jeden Akkord, jede Stimmung, jedes Motiv herausziehen muß, ohne daß er innere Direktiven dazu geben kann. — Die Harmonie gilt im allgemeinen als der Berg, dessen Fuß der Laie wenigstens berührt haben muß. Wie es damit bestellt ist, haben wir gesehen. Nun aber taucht der Kontrapunkt aus dem Grunde auf! — Kontrapunkt! Alles flüchtet, alles rennt, was Ohren hat, wie die Motten vor dem frischen Winde, vor dem Laut Kontrapunkt, und mit gestrotem Herzen überläßt der Laie diese „Mathematik“ dem Fachmusiker; — er begnüge sich mit den bloßen Werken der Meister selbst! Ja, die Meisterwerke, die ja nichts Kontrapunktisches an und in sich haben! Doch ich will dem Laien nicht unrecht tun und mich mehr an meine Kollegen vom Fach wenden. Wie steht's hier? Ist in ihrer musikalischen Bildung der Weg zum kontrapunktischen Denken und Empfinden so frei und natürlich, daß Kontrapunktisches gar keine Schwierigkeit, sondern Natürlichkeit ist, daß es an einer bestimmten Stelle des musikalischen Bildungsganges als natürliche Folge heraustritt? Aber daran fehlt es, und der Grund dafür ist wieder zu suchen in der falschen Basis der musikalischen Bildung; jene erschwert direkt die kontrapunktische Freiheit. Gesetzt, der Kontrapunkt hätte zur Zeit des Klaviers das Licht der Welt erblickt, er wäre ein Wechselbalg geworden. Aber an seiner Wiege stand

einst der gesungene und empfundene Ton und aus ihm ergab sich mit der Entdeckung harmonischer Beziehungen, die zur Zweistimmigkeit führten, die selbständige melodische Führung ganz von selbst.

Je weiter wir also schreiten, um so deutlicher erscheint die Unmöglichkeit einer wirklichen musikalischen Kultur des Volkes wie seiner Lehrer, und sie muß bleiben, solange das Instrumentalspiel zum Ausgangspunkt, zum Mittelpunkt, zum Zielpunkt, — zur Basis musikalischer Bildung gemacht wird. Es sind die psychologischen Verschiebungen, von denen oben gesprochen wurde, die jene Bildung unmöglich machen. Was soll ich noch von der Kenntnis der Formenlehre, der Metrik, der Phrasierung und last not least des Rhythmus sagen! Dem Laien geht hierbei der Atem aus und jene Werte erscheinen ihm wie mystisches Gebilde, musikalischer Okkultismus, den zu verstehen eben des Meisters eigenstes Wesen ist. Ziehen wir nun aber alles dies, was doch unmittelbare, musikalische Essenz ist, von der Tagesbildung des gebildeten Laien ab, was bleibt denn eigentlich übrig? Etwas Instrumentalspiel, Klavier, Violine, — vielleicht noch ein wenig Gesang. Die Kenntnis der Klavier- und der symphonischen Literatur kann dementsprechend nur eine solche sein, von der man eigentlich nicht sagen kann, was sie ist: Gefühl, Name ist Schall und Rauch!

Man stelle sich nun vor: dies das Resultat einer 10, 20—30 jährigen Beschäftigung! Leuchtet es nicht ein, daß es gegenüber den angewandten Mühen an Zeit und Geld ein — gelinde gesagt — minimales ist? Etwas muß dabei nicht in Ordnung sein. In eingeweihten Kreisen ist man sich darüber längst im klaren und sucht Abhilfe. In soliden Musikinstituten, die nicht verkappte Geschäftshäuser sind, dringt man auf den Grund musikalischer Bildung. Riemann läßt schon lange Gehörübungen machen, wie denn Riemann überhaupt dem Übel energisch zu Leibe geht, wovon die reiche Riemannliteratur aus den verschiedenen Phasen seiner Entwicklung zeugt. Dennoch so hoch ich Riemann schätze und ähnliche Mitarbeiter, so scheint mir trotzdem, daß in den Reformen dieser der Unheilsfunke immer unter der Asche weiterglimmt. Sie setzen einen neuen Flicker auf ein altes Kleid, wodurch sie allerdings das Bedürfnis akut machen, ein neues Gewand von vornherein zu schaffen.

Schluß folgt

# BESPRECHUNGEN

## BÜCHER

73. **Victor Junk:** Gralsage und Graldichtung des Mittelalters. (Aus den Sitzungsberichten der Wiener Akademie der Wissenschaften, 168. Band.) Wien 1911.

Das Buch ist an dieser Stelle nur insofern zu erwähnen, weil es sich mit der Parzivalsage beschäftigt, aber mit deren Urform. Wagners Parsifal fällt nicht in den Bereich der Schrift. Seit lange wird vermutet, daß die Sage von Perceval und vom Gral in zwei ursprünglich getrennte Teile, das Märchen vom Dümmling und die Legende vom Gral, zerfällt. Die Wissenschaft sucht das Torenmärchen in seiner ältesten Gestalt wiederzugewinnen. Früher galt die kymrische Prosaerzählung von Peredur für die Urgestalt, gegenwärtig wird ein englisches Gedicht aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, der Sir Perceval, dafür ausgegeben: mit Unrecht, denn beide stammen aus dem französischen Gedicht des Christian von Troyes (um 1180), das auch die Vorlage für Wolframs Parzival war. Junk erklärt nun die bretonische Erzählung von Perronik dem Dümmling für die Urform der Perceval- und Gralsage. Wir kennen dieses Märchen nur aus der Aufzeichnung Souvestres (1845), der durchaus kein zuverlässiger Zeuge für Aufnahme unverfälschter Volksmärchen ist. Wir sollen nach Junk glauben, daß in der mündlichen Überlieferung der Bretonen die Urgestalt der Perceval-Gralsage bis ins 19. Jahrhundert so rein und vollkommen sich erhielt, daß man aus der späten Aufzeichnung die Quelle der mittelalterlichen Dichtungen erschließen könne! Das ist schon an und für sich ganz unglaublich. Aber das Merkwürdigste am Perronik ist entschieden der Umstand, daß er mit dem Inhalt des Perceval so gut wie gar nichts gemein hat. Es ist vielmehr eine Variante des Märchens von der Fahrt nach dem Wasser des Lebens (bei Grimm No. 97). Wir finden nichts von Percevals Jugend im Walde, nichts von den Ratschlägen der Mutter, nichts von der blutenden Lanze, nichts von des Helden Verfluchung, Irrfahrt und zweitem Besuch auf der Gralsburg. Junk ist förmlich wahnverblendet, wenn er mit Aufwand großer Gelehrsamkeit sich und seinem Leser einreden will, der Perronik habe irgend etwas mit dem Inhalt des Perceval zu tun. Unglaublich naiv sind die etymologischen Erörterungen über den Zusammenhang der Namen Perceval, Peredur und Perronik, deren erster Teil das keltische Wort „per“ = Gefäß enthalten soll! Peredur ist ein altkymrischer Name, gleich dem lateinischen Queritor. Der Kymre, der den französischen Perceval übersetzte, wählte an Stelle des seinen Landsleuten und ihm selber unverständlichen und fremdartigen Perceval den anklingenden kymrischen Namen Peredur, wie er auch sonst französische Namen mit kymrischen überträgt. Perronik ist nach Junks eigenem Zugeständnis nichts weiter als die ganz geläufige bretonische Koseform zu Pierre, Peter wie Jannik zu Jan. Nach meiner Überzeugung, die ich an dieser Stelle nicht weiter begründen kann, ist Junks Buch auf schwanken Grund gebaut, ein gänzlich verfehlter Versuch, die Ursache zu erschließen,

gefährlich in der Hand des Laien, dem die übel angebrachte Gelehrsamkeit des Verfassers etwa imponieren sollte. Wir wollen die Geschichte vom dummen Peter, der eigentlich der schlaue Peter ist, für Perceval und Gral außer Ansatz lassen. Junk ist von einem Irrlicht auf argen Holzweg gelockt worden. Mögen andre sich hüten, ihm darauf zu folgen.

Prof. Dr. Wolfgang Golther

74. **Max Maria von Weber:** Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild. Herausgegeben von Rudolf Pechel. Verlag: G. Grote, Berlin 1912. (Mk. 10.—.)

Es handelt sich in dieser mit einer Anzahl schöner Bilder geschmückten Publikation um den Neudruck der noch immer in Antiquariaten vielfach unbeschnitten vorhandenen großen dreibändigen Biographie Webers durch seinen ältesten Sohn Max, den bekannten Eisenbahningenieur, Essayisten und Novellisten. Der Erstdruck erschien bei Ernst Keil in Leipzig in den Jahren 1864—1866. Die beiden ersten Bände umfaßten das eigentliche Lebensbild, der dritte enthielt eine auf Theodor Hells erster Ausgabe von 1828 fußende aber vermehrte Sammlung der musikalischen Aufsätze und Kritiken des Meisters. Der Wert dieser ausgedehnten Lebensbeschreibung lag außer in der erstmaligen Veröffentlichung wichtiger künstlerisch und menschlich interessierender Dokumente aus Weberschem Familienbesitz, wie von Briefen und Tagebuchblättern, namentlich in der Herbeischaffung zahlreicher Urteile von Zeitgenossen über die Hauptwerke Webers und in der ausführlichen, jedes Detail feinsinnig einordnenden Schilderung des jeweiligen gesellschaftlichen und künstlerischen Milieus, in das der Held vom Geschehne hineingestellt wurde. Teilweise erhob sich der Bericht zur Höhe eines Kulturbildes von fast dichterischer Kraft. Aber Max Maria von Weber war freilich kein Musiker von Fach. Die Würdigung der einzelnen Werke des Vaters geschah mit der Hingabe des mit einem gesunden ästhetischen Urteile begabten Sohnes; sie blieb aber vom musikalisch-technischen und historischen Standpunkte aus gar vieles schuldig. Ein Neudruck dieser überaus fleißigen Arbeit hätte natürlich das Wertvolle durchweg intakt lassen und das Unzureichende nach Möglichkeit (vielleicht wenigstens durch ergänzende Fußnoten) zureichend machen müssen für unsere Zeit. Leider aber verfuhr der Herausgeber in verkehrter Weise. Seine bemerkenswerteste Leistung ist allein ein kräftiges Streichen gewesen, dem unbarmherzig fast alle Briefe und Tagebuchnotizen, die mannigfachen Preßstimmen aus Webers eigener Zeit und viele Reize des Kulturbildes zum Opfer fielen. Auf solche Weise ist es fertig gebracht worden, das Original auf ungefähr die Hälfte zusammenzukurzen, so daß der so des prächtigsten Schmuckes beraubte Neudruck nur einen Band von reichlich einem halben Tausend Seiten füllt. Man würde sich vielleicht dies alles noch gefallen lassen, wenn der Herausgeber in Sachen Weber gründlich beschlagen wäre. Aber auch da enttäuscht er durchaus. Gleich sein Vorwort stellt ihn bloß. Dort heißt es: „Der dritte Band [des Max Maria von Weberschen Werkes]

konnte ganz fortbleiben, da die in ihm enthaltenen literarischen Arbeiten und Aufsätze Webers gleichfalls [wie nämlich die vom Unterzeichneten geplante Gesamtausgabe der Briefe] gesondert erscheinen werden.“ Man hält es wirklich kaum für möglich, daß der mit einer so schwierigen Herausgeberarbeit Betraute davon keine Kenntnis hat, daß Webers sämtliche Schriften bereits seit 1908 in einer kritischen Ausgabe (bei Schuster & Loeffler) vorliegen! In einer Ausgabe zudem, die an die vier Dutzend bis dahin vergessene Artikel des Meisters wieder publizierte, von denen die früheren Ausgaben nichts wußten. Und die gesamte kritische Berichterstattung über die Bibliographie der Weberschen Schriften ließ sich Pechel entgehen. Er behauptet zwar weiterhin in seinem Vorwort: „Die Literatur, die seit der ersten Auflage der Biographie erschienen ist, wurde — soweit sie wertvolle Ergänzungen oder Berichtigungen brachte — sorgfältig benutzt“ — aber leider erweist sich eben das Gegenteil, daß er nämlich nicht auf wissenschaftlicher Höhe in seiner Aufgabe steht. Es genügt nicht zu wissen, daß Gustav Mahler die „Drei Pintos“ vollendet hat; wer sich an die Bearbeitung des großen Max von Weberschen Werkes wagen wollte, der mußte in der gesamten Weberliteratur orientiert sein. Sogar einem so trefflichen Forscher wie Jähns wird Pechel nicht gerecht; die ehrenden und dankenden Hinweise Max von Webers auf die damals in Vorbereitung befindliche ausgezeichnete Arbeit von Jähns, das 1871 erschienene „Chronologisch-Thematische Verzeichnis“, sind gestrichen und die Ergebnisse der Arbeit selber nicht benutzt worden. Auch der weiterhin im Verlage von Schuster & Loeffler erschienenen kleinen Schrift von mir: „Beiträge zu einer Charakteristik Webers als Musikschriftsteller“ (1910) ist keine Erwähnung getan; das darin enthaltene Kapitel „Weber als Kritiker Beethovens (?)“ infolgedessen bei der Max von Weberschen Streifung der Beziehungen der beiden Meister zueinander ebenso unberücksichtigt geblieben, wie ein anderes über den „Harmonischen Verein“. So sieht es also mit der „sorgfältigen Benutzung“ der bemerkenswerten Literatur aus, die manche Einzelheit der Max von Weberschen Mitteilungen richtigstellte. Pechel bringt wieder die Nachricht, Webers Aufsatz über Kaufmanns Trompeter sei in der „Zeitung für die elegante Welt“ und der Bericht über Schlesingers Musikhandlung in Berlin im „Journal des Luxus und der Moden“ zu finden, während der erstere in der „Allg. Musikalischen Zeitung“, der letztere im „Morgenblatt für gebildete Stände“ steht. Er spricht noch von Referaten über Hummelsche Konzerte im Prager „Sammler“, während die Prager Musikreferate Webers von mir fast alle in der k. k. priv. Prager Zeitung aufgefunden wurden. Er übernimmt gedankenlos Druck- oder Schreibfehler aus seiner Vorlage, läßt Weber in Leipzig mit Weinich in Verkehr treten, wo kein anderer als Wagners späterer Lehrer, der Thomaskantor Weinlig, gemeint sein kann. Und so fort. Wollte ich mich noch mit dem Herausgeber über seine gewalttätigen Striche, über das nicht einwandfreie Werkverzeichnis, über die Fortlassung der kurzen, den jeweiligen Textinhalt bezeichnenden

Schlagworte am Rande auseinandersetzen, so käme ich lange noch zu keinem Ende. Das Resultat der kritischen Durchsicht ist also wenig erfreulich. Greife jeder, der sich durch Max Maria von Weber über den Meister unterrichten lassen will, zur ersten Ausgabe von 1864—1866! Eine neue, ordentliche Biographie wird ja wohl auch noch einmal geschrieben werden.

Dr. Georg Kaiser

75. **Matthäus Koch:** Ein Gang zu den Quellen der Sprache. Verlag: M. Koch, Stuttgart 1912. (Mk. 1.60.)

Wer sich nicht nur auf die Entwicklung seiner „Stimme“ beschränkt, wer auch nach erhöhter Gestaltungskraft strebt und bemüht ist, seinem Gesang eine möglichst reichhaltige Farbenskala zu eigen zu machen, wer erkannt hat, daß der Vokal höher steht als der Ton, der wird sich mit Vergnügen in die Lektüre des kleinen Buches vertiefen. Es ist nicht nur unterhaltsam, sondern auch höchst lehrreich, dem Verfasser auf seinen Spürwegen nach den Quellen der Sprache zu folgen, und so manchem, der wohl unbewußt den Wert eines Lautes gehäht hat, wird sich die tief begründete Bedeutung desselben erst voll offenbaren. Aber nicht nur nach dem innerlichsten Wesen der Laute forscht und schürft der Verfasser, er betrachtet auch jedes Lautzeichen der lateinischen Schrift als ein Symbolum seines Wesens und kommt da zu höchst eigenartigen interessanten Schlüssen. Das perpendikulare I als Zeichen selbstbesonnener Ichheit, das lebensbejahende A und seine Umkehrung, der trennende Keil des abwehrenden V, das Bild des altrömischen U, Ober- und Unterdominante des Grundlautes A, sind ihm die Wurzeln aller Laute und Lautbilder; auch die Zeitveranschaulichung, die in der Flexion singen, sang, gesungen aus hellster Gegenwart in das Dunkel der Vergangenheit zurückführt, begründet er ausführlich, während er die beiden u in Zukunft als charakteristisch für das Dunkel des unbekannten Kommenden deutet. Aber auch die scheinbaren Widersprüche zwischen Lautklang und Begriff, wie z. B. in hoch und tief, werden, anderen Gründen entspringend, erläutert. Dem schönen Beispiel von der hohen Sprachkultur der Römer: *dies* und *nox* gegenüber dem nivellierenden Tag und Nacht, hätte er getrost noch das hellenische *ἡμαρ* und *νύξ* hinzufügen können. Wer dem Verfasser auch nicht bedingungslos auf jedem seiner verschlungenen Pfade, so namentlich bei den Lautbildern einiger Konsonanten, zu folgen gewillt ist, wird doch sicher das Buch dankbar für so reiche Anregung aus der Hand legen und ihm noch lange nachsinnen.

Hjalmar Arlberg

76. **Carl Robert Blum:** Das moderne Ton-system in seiner erweiterten und vervollkommenen Gestaltung. Ein Bei- und Nachtrag zu allen bisher erschienenen Leitfäden und Lehrbüchern der Musiktheorie. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (Mk. 4.—)

Die Art, wie Blum hier theoretisch und praktisch ein drittes Tongeschlecht, „Mixdur“, begründet, kann für alle die fruchtbar werden, die entweder im kompositorischen Ausdruck über die Grenzen von Dur und Moll hinaus empfinden, oder die sich theoretisch einen Überblick über die jenseits dieses Dualismus liegenden

Möglichkeiten, ohne die historischen Schranken des Systems der Kirchentonarten verschaffen wollen. Wenn Xavier Perreaus „La pluralité des modes“ der am meisten musikphilosophische, umfassendste, aber auch am schwierigsten nachzufühlende Versuch solcher Neulandentdeckung ist, so enthält diese Schrift Blums den kürzesten, leichtestverständlichen und — man muß wohl hinzusetzen — unerläßlichsten für jeden Strebenden in der Harmoniewissenschaft. Jedenfalls ist es ideale Pflicht jedes solchen, sich mit Blums Lehre bekannt zu machen. Max Steinitzer

## MUSIKALIEN

77. **Armand Machabey**: 6 Préludes brefs pour le Concert. Verlag: E. Demets, Paris. (fr. 6.—.)

Während Debussy und andere die Ganztonleiter lediglich als Ausdrucksmittel gebrauchen (und zuweilen mißbrauchen), verwendet sie Machabey als Selbstzweck. Er verarbeitet nicht irgend einen Gedanken, ein Erlebnis, eine Stimmung mit ihrer Hilfe, sondern er verarbeitet sie selbst als Stoff, wohl in der Hoffnung, daß dann Spieler und Hörer ihrerseits Gedanken und Stimmungen produzieren werden. Zweifellos ein originelles Verfahren. Und als Spekulation auf die ... Originalität des Publikums gar nicht mal so übel. (Zumal das Absurde auch den Trägsten aufrüttelt.) „Der Komponist muß sich dabei doch was gedacht haben.“ Wer weiß, Freunderl. Jedenfalls, sofern Johann Strauß mit der Definition recht hatte: „Genie ist, wann einem was einfällt“, sofern hat Machabey ganz gewiß kein Genie. Allerdings, im fünften Prélude, da ist ihm doch was eingefallen, und zwar das Schicksalsmotiv aus Bizet's „Carmen“. Es fährt so unvorsichtiger drein, daß die Ganztonleiter sich furchtsam hinter ein paar Zwischentönen versteckt und zuweilen sogar völlig verschwindet. Dieses Kampfspiel — eine idée fixe (Berlioz) im Widerstreit mit einer fixen Idee — stimmt erheitend und darum versöhnlich.

78. **Jean Neymarck**: Sonate pour Piano. Verlag: E. Demets, Paris. (fr. 8.—.)

Eines der zahlreichen Werke, in denen die große Gebärde starke Leidenschaft vortäuschen soll. Eine der vielen Sonaten, in denen es öde Strecken und fesselnde Einzelheiten gibt. Harmonik und Thematik verraten den Einfluß Liszts. Dadurch, daß einzelne Themen und Motive der früheren Sätze in den späteren wiedererscheinen, wird nicht nur eine gewisse Einheitlichkeit, sondern bei der Länge des Werkes auch eine unerwünschte Monotonie erzielt. So erscheint das Ganze nicht als ein reifes Kunstwerk, doch immerhin als eine starke Talentprobe.

79. **Joaquin Turina**: Quatuor. Verlag: E. Demets, Paris. (Kleine Partitur fr. 4.—.)

Eine Suite von fünf Sätzen, in denen keck allerhand hübsche kleine Einfälle aneinander gereiht werden. Melodiöse, auch harmonisch reizvolle Musik. Nicht aufregend, aber sehr ansprechend.

Dr. Richard H. Stein

80. **Otto Voigt**: Kurzgefaßter Lehrgang der freien Improvisation auf der Orgel (Harmonium) für angehende Organisten. Verlag: Schweers & Haake, Bremen 1912. (Mk. 1.50.)

Der Versuch, einen Lehrgang der freien Improvisation auf der Orgel zu bieten, ist entschieden zu begrüßen, da hierfür ein offenkundiges Bedürfnis vorhanden ist. Denn einerseits widmen die landesüblichen Orgelschulen diesem Kapitel in der Regel keinen Raum, andererseits kommt im Orgelunterricht neben dem Studium der Literatur häufig die freie Improvisation zu kurz, derart, daß sie zuweilen die schwache Seite sonst sehr tüchtiger Spieler bleibt, wenn nicht etwa eine hervorragende Begabung dafür vorhanden ist. Voigts Lehrgang ist schwerlich als Leitfaden zum Selbstunterricht gedacht, vielmehr ist die Anleitung und Kontrolle eines erfahrenen Lehrers bei seiner Benutzung dringend nötig. Deshalb sollten wohl dem Kapitel I, das gleich mit den Mitteln zur Figuration beginnt, freie Übungen im schlichten drei- oder vierstimmigen Satze vorausgehen, die die nötige Sicherheit im rhythmisch-metrischen Aufbau kurzer vier- oder achttaktiger Kadenzen und Modulationen beim Schüler heranbilden. Nicht nur der Durchschnittsschüler, sondern selbst mancher Organist in Amt und Würden steht, wie die Erfahrung lehrt, auf gespanntem Fuße mit Rhythmus und Metrik einfachster Gebilde. Es kann daher von vornherein nicht genug Gewicht auf die Schulung des rhythmischen Gefühls gelegt werden. Wer darin die nötige Übung erlangt hat — eine, wenn auch bescheidene, Begabung ist dabei eine wünschenswerte Voraussetzung — mag sich dem Voigtschen Lehrgang anvertrauen, der nur „Beherrschung der Harmonielehre“ voraussetzt, wozu wir „Gewandtheit im einfachen Kontrapunkte“ hinzufügen möchten. Voigts Methode ist aus der Praxis hervorgegangen und kann im wesentlichen gutgeheißen werden. Der Anschluß an das vierstimmige Choralbuch ist für den Anfänger eine gute Stütze, von der er sich mit zunehmender Selbständigkeit mehr und mehr frei zu machen hat. Die vom Verfasser stammenden Beispiele in Liedform sind weniger künstlerisch wertvoll als formal instruktiv, nur dürfte sich in Schulbeispielen immerhin eine größere Strenge gegen Quinten- und Oktavenparallelen empfehlen. Nicht schön sind z. B. die fehlerhaften Fortschreitungen auf S. 5, Formel 2 von C—g<sub>1</sub> nach d—a<sub>1</sub> zwischen Baß und Alt; dann S. 9 vom 3. zum 4. Takt von c—g<sub>1</sub> nach G—d<sub>1</sub>; ferner ebenda im 8. Takt zwischen G—g<sub>2</sub> und H—h<sub>2</sub> in den Außenstimmen. Ob es für die ersten Studien in Choralpräludien immer am leichtesten ist, den Cantus firmus in den Baß zu legen, möchten wir bezweifeln. Das Buch würde durch reichlichere spezielle Literaturhinweise noch wesentlich gewinnen. Der Schüler findet ja die besten Muster für seine Improvisationsstudien bei Bach und seinen Zeitgenossen, ferner bei Max Reger und Sigfrid Karg-Elert (Choralimprovisationen, Werk 65). Viele Anregungen nach der ästhetischen Seite hin würden auch Hinweise auf Albert Schweitzers Bach-Buch ergeben, namentlich die Kapitel über die Orgelchoräle und ihre Sprache. Talentvolle Schüler werden daraus viel Gewinn ziehen.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

81. **Claude Debussy**: Première Rhapsodie pour Orchestre avec Clarinette prin-

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

ci pale en si b. Verlag: A. Durand & fils, Paris. (Partitur in Taschenformat Fr. 5.—)

Claude Debussys Einfluß auf das komponierende Deutschland ist bekannt. Begabte und Unbegabte, Berufene und Unberufene haben sich die individuelle Manier des Franzosen zum Muster genommen und ohne zu bedenken, daß sich eines nicht für alle schicke, in Debussyscher Note frisch drauflos geschrieben. Was bei einer solchen äußerlichen Nachahmung herauskommt, was man über sich ergehen lassen mußte, wo man merkte, daß nicht die innere Not gerade zu dieser Form des Ausdrucks getrieben habe, das haben wir alle schaudernd miterlebt. Und man ärgerte sich schließlich weniger über den eigentlichen Verbrecher, als über Debussy, den unschuldigen Urheber, der in den Köpfen seiner komponierenden Mitgeschöpfe so maßloses Unheil angerichtet. Wenn man aber ein Werk des Meisters selbst zu hören bekommt oder zu Hause in der Partitur anschaut, so freut man sich immer wieder über die reiche schöpferische Potenz, die auch zwischen erstarrter Manier durchbricht. Auch die erste Rhapsodie für Orchester und eine Solo-Klarinette in B, die nun in der Partitur-Taschenausgabe von Durand vorliegt, fesselt durch die virtuose Mache, durch rhythmischen Reiz, den nur der echte Franzose zu erzeugen versteht, durch dynamische Steigerungen. Eine dankbare, wenn auch nicht gerade leichte Aufgabe stellt die Solo-Klarinettenstimme an den Spieler. Der rhapsodische Charakter des Stückes drückt sich schon in dem häufigen Wechsel der Tonart aus, die ja bei Debussy gar nicht mehr die alte fundamentale Bedeutung hat. Ich habe diese Rhapsodie noch nie spielen gehört. Wenn aber der akustische Eindruck hinter dem optischen nicht zurückbleibt, so ist dieses nicht sehr umfangreiche Werk sicher ein dankbares und sehr wirkungsvolles Orchesterstück.

Dr. Ernst Rychnovsky

82. **Fritz von Bosc:** Drei Sonatinen. op. 7.  
1. G-dur (Mk. 2.—), 2. a-moll (Mk. 1.50),  
3. F-dur (Mk. 2.—). Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Es liegt kein dringendes Bedürfnis für ähnliche Werke vor, da wir eine große Anzahl Sonatinen alter, klassischer Meister zur Erziehung der heranwachsenden musikalischen Jugend besitzen. Die obigen Stücke sind von gediegener Arbeit, knapp in der Form, klar in der Behandlung der Themen, kurz (vielleicht manchmal zu kurz) in deren Durchführung und stellen in bezug auf Schwierigkeit keine größeren Anforderungen an die Ausübenden, als die der sogenannten Mittelstufe. Kurzum: die Sonatinen scheinen ihrem Zweck vollständig zu entsprechen und können den Schülern bei ihren Studien als etwas „abwechslungsreichere Kost“ getrost verabreicht werden. Als Erziehungsmittel werden sie bestimmt besser wirken, als viele der bekannten und beliebten Salonstücke. Die Sätze, in denen sich der Verfasser in Erfindung der Themen streng an die alten Muster hält, sind die besten. Etwas lyrischere Anflüge, wie z. B. das Triothema des zweiten Satzes der G-dur Sonatine, haben einen leichten Stich ins Triviale.

83. **Camille Saint-Saëns:** Six études pour la main gauche seule. op. 135.

Prélude — Alla fuga — Moto perpetuo — Bourrée — Élégie — Gigue. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (fr. 7.—).

Bei Studien für die linke Hand allein ist meiner Meinung nach die Erfüllung von zwei leitenden Prinzipien erforderlich. Das erste Prinzip ist das praktische. Die Etüde soll für die linke Hand technisch förderlich sein, es sollen ihr technische Figuren usw. zugeteilt sein, die sonst wohl nur von der rechten Hand ausgeführt werden. Dafür kann die Etüde auch reichlich schwer sein. Ich möchte fast sagen: Je schwerer, um so nützlicher. Das zweite Prinzip ist das ästhetische. Abgesehen davon, daß die Studie nicht wie eine trockene technische Übung erklingen darf, soll sie außerdem noch womöglich die Illusion erfüllen, als spiele in Wirklichkeit nicht nur eine Hand. Das heißt, sie darf nicht leer und dünn klingen, sondern so voll tönend, daß der naive Zuhörer nur dann über seinen Irrtum aufgeklärt wird, wenn er zum Flügel hinsieht. Alles in allem keine leichten Bedingungen für den Komponisten. Sie sind auch zum größten Teil in obigen Werken nicht durchgeführt. Vor allem: die Etüden sind leicht, so leicht, daß sie von einer einigermaßen „gebildeten“ linken Hand spielend vom Blatt gespielt werden können. Das ist aber, wie gesagt, nicht der praktische Zweck der Sache. „Alla fuga“ bietet hiervon vielleicht eine Ausnahme. Ferner: die Etüden klingen leer, leider wirklich wie von einer Hand gespielt. Bloß in der fünften (Élégie) ist ein Aufschwung zur voller tönenden Schreibweise zu verzeichnen; sie kann aber für die Dürftigkeit der thematischen Erfindung des Stückes nicht entschädigen, die sich übrigens auch in den anderen Studien bemerkbar macht. Daß „Alla fuga“ auch nicht überaus polyphon erklingen kann, wenn nur zwei Stimmen ineinander geflochten werden, ist selbstverständlich.

84. **Louis Aubert:** Suite brève pour 2 pianos. op. 6. Transcription pour piano à 4 mains. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (fr. 5.—)

Die kleine Suite, die ein Menuet, eine Berceuse und Air de Ballet enthält, ist ursprünglich für zwei Klaviere geschrieben. Es ist moderne, nicht allzu schwere, graziöse Musik. Ein echtes französisches Hors d'œuvre. Zum Genuß anregend, pikant, leicht verdaulich. Die einzelnen Sätze werden den Stimmungen ihrer Titel in allerliebster Weise gerecht. Die Suite muß sehr gut und sehr effektiv für zwei Klaviere klingen.

Dr. Jenö Kerntler

85. **Georg Schumann:** Zweite Sonate für Klavier und Violine. op. 55. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (Mk. 7.50.)

Der sehr günstige Eindruck, den diese Sonate bei mir erweckt hatte, als ich sie aus dem Manuskript hörte (vgl. „Die Musik“, Bd. 42, S. 177), ist, seitdem ich sie durch den Druck noch näher kennen gelernt habe, noch verstärkt worden. Tüchtige Ensemblespieler sollten nicht versäumen, sich mit diesem durchaus modern empfindenden, gehaltvollen und vornehm gearbeiteten Werk vertraut zu machen; im Konzertsaal wird es stets auf Erfolg rechnen können. Im übrigen kann ich nur auf meine frühere Charakterisierung der drei Sätze verweisen.

Wilhelm Altmann



## KRITIK

### OPER

**B**ERLIN: Friedlich wohnten im Spielplan die Gegensätze beieinander. Ganz so wie es sich Richard Wagner nicht gedacht hat. Eben hatte das Königliche Opernhaus Mattia Battistini scheiden sehen; eben noch hatte die melodieenselige Sinnlosigkeit gefeiert; und schon setzte die Arbeit im Dienste der Bühnenlogik ein. Freilich, wenn man sich's recht besah, wurde die italienische Oper bereits vom Musikdrama und vom Schauspiel aus gereinigt: selbst diese „Traviata“ mit ihren handgreiflichen Unmöglichkeiten ist am Opernhaus realistisch ausstaffiert worden. Die Umgangssprache ist meist italienisch. Das hindert nicht Mißverständnisse auf Seiten derer, die der Sprache mächtig zu sein glauben. Der Regisseur ist am Werk und schiebt, wo's nur irgend angeht, eine moderne Nüance ein. Aber was hilft's, wenn Marianne Alfermann als Violetta mit einer hübschen, aber keineswegs vollendeten Koloraturfertigkeit aufwartet, Walter Kirchhoff als Alfred neben gelungene Belcanto-Experimente merkwürdig mißlungene setzt? Immerhin: die „Traviata“ unseres Opernhauses kann sich sehen und hören lassen. Nur beschattete Battistini an jenem Abend alles ringsherum. Wundervoll, wie er der ganzen Realistik hohnlächelte. Schon als Besitzer einer Halskrause trat er in Gegensatz zu seiner Umgebung. Und als er jene übelbeleumundete Arie im zweiten Akt sang, die Rhythmus und Melodik in die Gasse zu verweisen scheinen, war er unbestrittener Herrscher der Aufführung. Wer dachte, daß Flachsingen Belcanto bedeutet, sah sich gründlich enttäuscht. Hier haben wir das Dunkelfärben des Tones, die bewußte Ausnützung der Kopffresonanz. Das dient dem musikalischen Ausdruck, der uns die Ausdruckslosigkeit des Spiels völlig vergessen läßt. Bis, Dacapo; nichts natürlicher.

Wagners „Ring“ soll nun durch eine im Szenischen besonders wirksame Neustudierung neu beleuchtet werden. Möchte man nicht glauben, daß dies im Sinne des Meisters sei? Es wird sich aber hier stets ein Widerspruch zwischen Realistik und Phantastik ergeben. Je natürlicher die Verwandlungen sich vollziehen, desto stärker wird sich unter Umständen das Grotteske betonen. Der Inszenierung des „Rheingold“ ist zunächst manches Freundliche nachzusagen; es ist zu rühmen, daß die Bilder sich nun mit Selbstverständlichkeit ablösen; daß Soffitten und Drahtgeflecht nicht mehr ihre peinliche Rolle spielen, daß die Wirkungen des Lichts außerordentlich fein sind. Auch wie Alberich ins Tierische verdampft, ist bemerkenswert; doch nicht ohne Situationskomik. Die Zweiteilung von schwimmenden und singenden Rheintöchtern wirkt sinnvoll widersinnig; die kinematographische Lösung des Götteraufstieges nach Walhall läßt Irdisches und Himmlisches aufeinanderprallen. Wichtiger erscheint mir, daß das Überlebensgroße im musikalischen Teil gewahrt wird. Denn ohnehin nähert sich „Rheingold“ dem Konzertsaal bedenklich. Je realistischer, desto bedenklicher. Es muß nun leider gesagt werden, daß Leo Blech, der sonst überall seinen Mann stellt, nicht der Kapellmeister der großen Linie ist.

Und auch dem Wotan des Herrn Hoffmann, der in der Baritonmittellage gute Momente hatte, fehlt das übermenschliche Maß. Marie Götzte als Fricka reicht, wie wir wissen, an dieses Maß heran. Ebenso der Riese Fasolt in Knüpfer, der ganz prachtvoll Charakteristik und Tonschönheit verbindet. Kirchhoff als Loge wird Zeit brauchen, um das Plus an Lyrik, die für ihn einnimmt, durch stärkere Ironie zu beseitigen. Die Damen: Lilli Hafgren-Waag, Claire Dux, Margarete Arndt-Ober fielen angenehm auf. Alberich und Mime waren verniedlicht. Man sieht: der Musik sind nicht überall die starken Stützen erstanden, die Wagner braucht. Wo aber stehen sie? Eine Neustudierung des „Ring“ ist lehrreich und gefährlich. Und darum werden wir gespannt die sehr allmählich folgende Fortsetzung begrüßen. Adolf Weißmann

**B**REMEN: Zwei Neuheiten fesselten unser Publikum im Laufe des letzten Monats ganz besonders: „Der Kuhreigen“ von Wilhelm Kienzl und „Ariadne auf Naxos“ von Richard Strauß. Kienzls musikalisches Schauspiel brachte es unter der Orchesterleitung von Cornelius Kun bei der im zweiten und dritten Akt so lebensfrischen Darstellung der Hauptrollen durch Olga Burchard-Hubenia (Blanchefleur), Else Blume (Cleo), Erna Hallensleben (Doris), Alois Hadwiger (Thaller), Richard Höttges (Dursil), Adolf Permann (Favart) und Helmuth Neugebauer (erster Chasseur) zu einer sehr stattlichen Zahl von Wiederholungen. Bei der zweiten Novität hatte es Hofrat Otto nicht an einer außerordentlich glanzvollen Inszenierung fehlen lassen. Die Aufführung war unter der Führung von Eugen Gottlieb ein großartiger Erfolg. Edel und erhaben sang Hertha Pfeilschneider die Ariadne, Hedwig Francillo-Kauffmann aus Wien brillierte in den Koloraturen der Zerbinetta. Trotz der wundervollen und geistreichen Musik dürfte das nicht stilleinheitliche Stück bei dem Spiel der zwei verschiedenen Arten von „Lebensmasken“ zu gleicher Zeit nicht das befriedigende und erhebende Gefühl erzeugen, das so viele Werke unserer größten Meister beim Hörer hervorrufen. — An Gastspielen ist das von Marguerite Sylva (Paris) als Carmen und das von John Forsell (Stockholm) als Don Juan zu erwähnen. Prof. Dr. Vopel

**B**RÜSSEL: „Le Chant de la Cloche“ („Das Lied von der Glocke“), dramatische Legende in einem Prolog und sieben Bildern, Dichtung und Musik von Vincent d'Indy erlebte ihre szenische Uraufführung am Monnaie-Theater. Das Werk datiert vom Jahre 1886, wurde da von der Stadt Paris preisgekrönt, in den Lamoureux-Konzerten aufgeführt und ist seitdem in Frankreich und Belgien öfter als Oratorium zu Gehör gebracht worden. An die szenische Aufführung wagte man sich bisher nicht wegen der schwierigen Chöre. Hier in Brüssel ist denn auch der Opernchor auf gegen 200 Stimmen verstärkt worden, und die Chöre, ausgezeichnet einstudiert und durch eine intelligente Regie vorzüglich in den Rahmen eingepaßt, bilden den Hauptanziehungspunkt des Werkes. Inspiriert durch Schillers „Glocke“, hat d'Indy seine Dichtung folgendermaßen skiz-

ziert: Meister Wilhelm ist im Begriff, sein Meisterwerk zu vollenden; eine Todesahnung bedrückt ihn und im Traume sieht er die Hauptmomente seines Lebens, die mit Glockenläuten in Verbindung stehen — die Taufe, Liebesszene, Fest, Vision, Brand — an seinem Geiste vorüberziehen. Nach dem Tod beschließt die Triumphszene das Werk. Von einer Handlung kann somit kaum die Rede sein, aber die mannigfachen Bilder geben dem Künstler vollauf Gelegenheit, seine Phantasie und sein Talent zu zeigen. Daß d'Indy ein Meister ist, braucht hier nicht erst erwähnt zu werden. Bei allem Talent fehlt es ihm aber, meiner Meinung nach, an der melodischen Ader, worin er von seinem Landsmann Debussy bei weitem übertroffen wird. Dessen Vorliebe für Dissonanzen tritt natürlich und leicht fließend in Verbindung von warm quellenden Melodien zutage, während man bei d'Indy zu oft das Gefühl des reflektierten, gequälten Schaffens nicht los wird. Nach kurzen, wirklich schönen Einfällen kommen öde Steppen, auf denen wenig frisches Grün sproßt. Von den Bildern hat mir am besten die Liebesszene, in der er stellenweise ergreifende Töne anschlägt, gefallen. Dagegen ist die komplizierte Szene „Fest“, wo er wie in den „Meistersingern“ die Korporationen aufziehen läßt, durchaus nicht, im Vergleich mit Wagner, zu seinem Vorteil ausgefallen. In den verschiedenen Bildern wird das Glockengeläute im Orchester nachgeahmt; nur im letzten Bilde „Triumph“, wenn Wilhelms Meisterwerk anfängt, sich zu bewegen, kommt der wirkliche Glockenklang hinzu. Im ganzen verleugnet d'Indy seine Zugehörigkeit zur Schule seines Lehrers César Franck nicht. Die Aufführung unter persönlicher Leitung des Komponisten dürfte wohl dessen Intentionen ganz entsprechen haben, und die Direktoren Kufferath-Guidé können stolz sein in dem Bewußtsein, wieder eine künstlerische Tat vollbracht zu haben. Die Aufnahme des Werks war glänzend.

Felix Welcker

**D**RESDEN: Um das rasch gesunkene Interesse für „Ariadne auf Naxos“ wieder etwas zu beleben, dirigierte Richard Strauß eine Aufführung seines jüngsten Werkes selbst, vermochte aber auch in eigner Person dem unglücklichen Mischmaschstück kein echtes Leben einzuhauchen. Dagegen erregte seine lebendige Direktionsweise, die wir ja schon von der Dresdner Strauß-Woche her kennen, wieder freudiges Aufsehen. — In teilweise neuer Einstudierung erschien „Die Bohème“ von Puccini nach längerer Pause wieder auf der Bühne, wobei Fritz Vogelstrom und Friedrich Plaschke sich neben Minnie Nast besonders hervortaten, während E. v. Catopol als Musette nicht allen Ansprüchen genügte. — Einen neuen Tristan haben wir in Adolf Löltgen gewonnen, der in dieser gewaltigen Partie das Beste bot, was man bisher von ihm gehört und gesehen hat. Durch seine schon jetzt bedeutende Leistung als Tristan, die er mit der Zeit gewiß noch vertiefen und bis in alle Einzelheiten ausfeilen wird, hat der Künstler seine Stellung im Ensemble dermaßen befestigt, daß von seinem Ausscheiden wohl nicht mehr gesprochen werden kann. — Großes Aufsehen hat die Tatsache hervorgerufen, daß der König den bisherigen ersten Dramaturgen

Dr. Karl Zeiß zum selbständigen artistischen Leiter des Hofschauspiels ernannt hat. Man nimmt allgemein an, daß nunmehr auch der Oper, die ja naturgemäß einer fachmännischen Oberleitung noch mehr bedarf als das Schauspiel, dieselbe Selbständigkeit wird eingeräumt werden müssen, was ja in mehrfacher Hinsicht sehr wünschenswert wäre. F. A. Geißler

**D**ÜSSELDORF: Zur Uraufführung gelangte das musikalische Schauspiel „Theodor Körner“ von Alfred Kaiser. Der Komponist schuf ein bühnenwirksames Libretto, indem er der Liebe des Freiheitsdichters und Helden Körner zur Schauspielerin Antonie Adamberger eine tiefere Neigung zu Christine Hofer (der einzigen, nicht historischen Person des Stückes) gegenüber stellte und dadurch der dramatischen Handlung ein bedeutenderes Relief verlieh. Episoden zwischen der Adamberger und J. von Arneth, das Auftreten des verfolgten Freiheitschwärmers Friesen, die höchst effektvolle Wirtshausszene bei Schimunek verdichteten allmählich die Stimmung, die mit Körners Heldentod tragisch austönt. Der erste Akt spielt hinter der Bühne des Wiener Burgtheaters während der Aufführung von Körners „Tony“, der zweite bei Karoline Pichler, wo Körner soeben seinen „Zriny“ vollendete, dann bei Schimunek im Wirtsgarten, dann in der Kirche. Der dritte bei Gottesgabe, wo Körner tödlich verwundet wird. Die Musik ist theaternmäßig im besseren Sinne des Wortes, reicht aber an die der „Stellamaris“ nicht heran. Sie schlägt einen schlichten, volkstümlichen Ton an, der stellenweise durch überzeugende Wärme für sich einnimmt, und ist wirksam instrumentiert. Musikalische Feinheiten bergen der Schluß des ersten Aktes, die Szene der Christine, die Sterbeszene. Die Freiheitslieder auf Körners Gedichte, der Freiheitsmarsch dürften populär werden. In jeder Note verrät sich der Kenner des Theatereffektes, der mit einer gewissen Leichtflüssigkeit schreibt. Nichts Originelles, Bedeutendes, aber manches schön Empfundene. Die Wiedergabe war glänzend, Szenerie und Regie waren hervorragend. Fröhlich dirigierte mit Temperament, Sorréze, Hermine Fröhlich-Förster, Johanna Leisner, Hermann Wucherpfennig, Hedler boten ihr Bestes als Körner, Adambergerin, Christine, Friesen und von Arneth. Der Komponist wurde vor vollem Hause sehr gefeiert. — Eine weitere Neuheit für Düsseldorf bildete die sehr gelungene, fein ausgestattete Erstaufführung von „Oberst Chabert“ von W. von Waltershausen. Gustav Waschow gab einen ausgezeichneten Oberst, Agnes Wedekind-Klebe eine vortreffliche Rosine. Fröhlich belebte die etwas herbe, aber manches Schöne bergende Instrumentalpartie, die dem Sprechgesange auf der Bühne gegenüber eine dominierende Rolle behauptet, durch Aufbietung reichschattierter Orchesterkunst. Auch diese Neuheit fand viel Beifall in Anwesenheit des Komponisten. A. Eccarius-Sieber

**K**ÖLN: Einigermassen besser als die bisherigen Probekandidaten für das Baßbuffofach schnitt im Opernhause Cornelius Barck als Meister Stadinger ab. Seine gesanglichen Eigenschaften würden genügen, doch hapert's mit dem Humor. Mit zwei in Gounod's „Margarethe“ aufgetretenen

Sängern ist's nichts. — Wenn nicht der unleidliche und so unkünstlerische Sprachenmischmasch wieder viel verdorben hätte, würde uns George Baklanoff mit seinem fein ausgestalteten Verdi'schen Jago einen schönen Genuß bereitet haben. Neben ihm exzellierte Modest Menzinsky als gesanglich hochragender und schauspielerisch geistvoller Othello. — Die unerfreuliche Strauß-Hofmannsthalsche „Ariadne auf Naxos“ hat trotz aller szenischen Bravour Fritz Rémond's als Regisseur, prächtiger Orchesterleistung unter Gustav Brecher und eines vielvermögenden Ensembles das zur Erstaufführung sehr zahlreich erschienene Publikum stark gelangweilt. Bis zum Schlusse herrschte eisiges Schweigen, dann gab's eine kleine Höflichkeitssakklamation für die Leiter der Vorstellung.

Paul Hiller

**KREFELD:** Am 8. Dezember fand im Stadttheater die Uraufführung der dreiaktigen Oper „Die Glocken von Plurs“ von Prof. Ernst H. Seyffardt aus Stuttgart statt. Der Komponist hat im Konzertsale bereits einen guten Namen; auch auf dem dramatischen Gebiete wird er sich gewiß durchsetzen. Die Musik zu den „Glocken von Plurs“ läßt der Melodie ihr Recht, ohne in einem einzigen Takte ans Triviale zu streifen. Die kontrapunktische Behandlung der Themen ist interessant, zumal der Komponist es oft verstanden hat, die Wirkung der Handlung durch die Leidenschaftlichkeit der Sprache sehr zu steigern. Dann finden sich wieder Parteen lyrischer Art von wundervollem Reize. Das Textbuch ist von der Schriftstellerin M. Koch aus Freiburg i. Breisgau bühnenwirksam aufgebaut und in guten Versen geschrieben. Das Stück spielt im Bergell in Oberitalien und setzt die Katastrophe von Plurs als bekannt voraus. Das reiche Städtchen Plurs wurde 1618 durch Bergsturz verschüttet; zwei spätere Ausgrabungen brachten nur je eine Glocke zutage. Die Handlung versetzt in die Zeit zehn Jahre vor dem Fund der zweiten Glocke. Ruffo lockt den Töpfer Nicolo in einen geheimen Schacht, der hinunterführt zu der verschütteten Stadt. Unten angelangt, läßt Ruffo die Maske fallen, er will Nicolo töten, da des Töpfers stolzes und treues Weib sein werden müsse. Nicolo gelingt es, zu entkommen; der ihn verfolgende Ruffo wird unter dem einstürzenden Schachte begraben. Nicolo flieht, da er glaubt, für den Mörder gehalten zu werden. Nach zehn Jahren kommt er aus der Ferne als redlicher Mann zurück. Anfänglich von der Gattin zurückgewiesen (er hat ihr gegenüber den Eid gebrochen, mit Ruffo Feindschaft zu halten), wird er von der Menge ergriffen; das Volk war eben im Begriffe, die neu ausgegrabene Glocke segnen zu lassen und im Glockenstuhle anzubringen. Neben der Glocke war der Leichnam Ruffos gefunden worden, und der wahre Sachverhalt findet Gehör. Unter dem Geläute der neuen, hilfebringenden Glocke sinkt sich das Paar in die Arme. Die Aufführung war glänzend vorbereitet und erzielte einen vollen Erfolg. Der anwesende Komponist wurde nach edem Aktschlusse stürmisch gerufen.

Alfred Fischer

**MAGDEBURG:** Die Oper hat den „Nibelungenring“ bereits zweimal herausgebracht, und

zwar unter Zuhilfenahme Pennarinis-Hamburg, da sie so unglücklich ist, keinen Helden-tenor zu besitzen. — „Oberst Chabert“ vermochte trotz gelungener Wiedergabe des Werkes unter Göllich keinen rechten Erfolg zu erringen.

Max Hasse

**MAINZ:** Da im hiesigen Stadttheater mehr als je mit Anfängern gearbeitet wird, so konnten bis jetzt eigentlich noch keine befriedigenden Gesamtleistungen erzielt werden. Außer den üblichen Opern wurde „Othello“ von Verdi neu einstudiert und hatte mit Loni Meinert, Josef Vogl und Fritz Rupp großen Erfolg. — Der Erstaufführung von „Ariadne auf Naxos“ von Richard Strauß sah man mit großer Spannung entgegen. Das Werk fand bei seiner hervorragenden Ausstattung unter Hofrat Behrends meisterhafter Regiekunst und Kapellmeister Gorters trefflicher Leitung einen starken äußeren Erfolg.

Hermann Hauth

**MANNHEIM:** Der Opernbetrieb stand in den letzten Wochen im Zeichen der Gastspiele. George Baklanoff sang den Escamillo und Rigoletto und begeisterte seine Zuhörer als Sänger wie als Darsteller, der über alle wünschenswerten Mittel verfügt. Jacques Urlus kam als Tristan und Stolzing und wurde ebenfalls sehr gefeiert. Das letzte Ereignis ist ein neu ausgestatteter „Tannhäuser“. Ottomar Starke wollte die Venusberg-Szene „aus dem Geiste der Musik heraus nach modernen Grundsätzen“ umgestalten, die übrigen Bühnenbilder ebenfalls. Wagners Vorschriften für die Ausstattung und Aufführung seines Werkes wurden also völlig ignoriert, und so entstand ein Machwerk, dessen Pietätlosigkeit nur noch von seiner Geschmacklosigkeit übertroffen wird. Die Szene im Venusberge spielt sich auf blankem Bühnenboden hinter einem rot beleuchteten Schleiervorhang ab; aus dem waldigen Tal vor der Wartburg ist eine öde Felsenhöhe, aus dem stolzen Säulensaal der Wartburg ein gedrückter, enger Raum geworden, und die sechs Bühnentrompeter blasen zu den Fenstern herein. Die Erscheinung der Venus im dritten Akte ist ganz fortgefallen, man hört nur noch eine Stimme hinter den Kulissen. Die Kostüme sind zum Teile hübsch, zum Teile wirken sie bizarr und komisch. Im vorigen Jahre wurde nach ähnlichen hypermodernen Grundsätzen „Tristan und Isolde“ um schweres Geld neu inszeniert, jetzt gibt man ihn wieder in der alten Ausstattung. Wahrscheinlich geht es dem neuen „Tannhäuser“ nicht besser. Es ist hohe Zeit, daß eine starke Hand das Ruder unseres Theaterschiffes erfaßt und mit sicherem Blicke weiter steuert, sonst zerschellt es samt seinem guten Namen an den Klippen, denen es einige übermoderne Ästhetiker entgegenreiben.

K. Eschmann

**PARIS:** Napoleon als Opernheld! Einer solchen Kühnheit war nur Jean Nougouès, der ebenso fruchtbare als freche Urheber von „Quo vadis?“ fähig. Man muß ihm noch Dank wissen, daß er aus Napoleon nicht einen Tenor gemacht hat, wie aus Nero, sondern ihn des größeren Ernstes wegen einem Bariton zugeteilt hat. Fast möchte man es auch als ein Verdienst preisen, daß sich Nougouès in den zehn Bildern seiner Sensationsoper „L'Aigle“,

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

die mit der ersten Begegnung zwischen Napoleon und Josephine beginnt und mit dem Tode auf Sankt Helena schließt, sozusagen keiner eigenen Motive bedient, sondern fast nur die volkstümlichen Melodien der Zeit ausgenutzt hat. Die Geschichte zieht im Eilschritte am Zuschauer vorbei, der nicht notwendig auch ein Zuhörer zu sein braucht, und die einzige poetische Zutat der Textfabrikanten Henry Cain und Louis Payen besteht in einem Gespenst der Niederlage, aus dem der Komponist eine Baßpartie gemacht hat, die vielleicht die dankbarste dieser allzu historischen Oper ist. Der beliebte Bariton der Komischen Oper Albers wußte immerhin seinen Napoleon gesänglich und darstellerisch so zu gestalten, daß er nicht einfach lächerlich wurde, und das ist schon eine große Leistung zu nennen. Das Publikum der Gaité, von dem der Komponist die Kritiker möglichst ausgeschlossen hatte, weil sie seiner „Tänzerin von Pompeji“ ungnädig waren, nahm den „Adler“ dankbar, aber nicht so begeistert wie seinerzeit „Quo vadis?“ auf. Felix Vogt

**RIGA:** Die Vertreterinnen des jugendlichen und hochdramatischen Faches, Fina Widhalm und Marie Hoesl, bewähren sich durch ihr tüchtiges Leistungsvermögen als vorzügliche Kräfte unseres Opernensembles. Mit frischen und klangvollen Stimmen ausgerüstet, verfügen beide über sympathische Vortragseigenschaften sowie über ein gewinnendes Darstellungstalent. Auch die Herren Mergelkamp (Heldenbariton), Aigner (lyrischer Bariton), Dr. Jung (seriöser Baß) und Rösner (Tenor) boten mehr oder minder Lobenswertes. Die Hauptanziehungskraft der Oper bildet nach wie vor das ausgezeichnete Rigaer Symphonieorchester, das den künstlerischen Gesamteindruck der Aufführungen gegen früher wesentlich erhöht.

Carl Waack

**STRASSBURG:** Die einzige Neueinstudierung der verflochtenen Wochen war Wolf-Ferrari's reizende Miniaturenoper „Die neugierigen Frauen“, von Pfitzner szenisch und musikalisch aufs feinste herausgebracht. Des viel überschätzten Puccini „Bohème“ (mit Frau Mahlen-dorff und H. Hofmüller in den Hauptrollen), „Tiefland“ und „Mignon“ (Frl. Kauders) kamen sonst, neben Wiederholungen des Bisherigen, heraus; seit etwa vier Wochen überhaupt nichts Neues mehr, eine Repertoirepolitik, die wahrlich nicht gut heißen werden und zu unliebsamen Konsequenzen führen kann.

Dr. Gustav Altmann

**WARSAU:** In ziemlich einförmigem Kreise bewegt sich das Repertoire der hiesigen Oper. Das Auftreten von M. Wieniawska (die Frau des Komponisten A. Wieniawski) als Rosine in dem „Barbier von Sevilla“ verlief sehr erfolgreich, ebenso wie die Gastspiele der ausgezeichneten italienischen Sängerin Cervi-Caroli („Madame Butterfly“, „Tosca“, „Manon“).

Henryk von Opieński

## KONZERT

**BERLIN:** Die Barthsche Madrigal-Vereinigung veranstaltete ihr 100. Konzert. Das Programm enthielt Musikstücke ernsten und heiteren Charakters von niederländischen,

deutschen, italienischen und französischen Meistern des kontrapunktischen reinen Satzes aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Die Ausführung erfreute durch die Sauberkeit der Intonation und die Feinheit der dynamischen Ausarbeitung. Reicher Beifall lohnte den Sängern wie dem Dirigenten nach jeder Nummer, aus denen der leicht beschwingte chorische Dialog zwischen dem Wirt und seinem Gehilfen, eine Episode aus einer Komödie von Meister Orlando di Lasso, ganz besonderes Interesse erweckte. — Max Reger führte eine Reihe neuer Werke den Berliner Freunden seiner Muse vor: eine Sonate für Klavier und Klarinette op. 107, eine andere für Klavier und Violine in e op. 122, alsdann eine Einleitung mit Passacaglia und Fuge für zwei Klaviere op. 96; dazwischen sang Frau Fischer-Maretzki eine Anzahl älterer und neuester Lieder. Aus dem letzteren hob sich Marias Wiegenlied, in dem die alte Weise „Joseph, lieber Joseph mein“ verwertet ist, durch die Zartheit der Empfindung vorteilhaft heraus; es mußte wiederholt werden. Auch die beiden Sonaten, zu deren Ausführung sich Kammermusiker Wiebel aus Meiningen (Klarinette) und Alexander Schmuller (Violine) zu dem am Ibach-Flügel sitzenden Komponisten gesellten, lösten rückhaltlose Anerkennung bei den Hörern aus. In beiden Werken weiß der Tondichter der alten Form der Sonate seinen neuen Geist einzuhauchen. Mir würde es schwer werden, mich enger mit der ruhelosen, gar zu reichlich wechselnden, selten diatonisch festen Harmonie zu befreunden. Auch fehlt es an der markigen Kraft im rhythmischen Gefüge. Selten begegnet man einem prägnant rhythmischen Motiv wie dem, das sich in der Klarinettensonate findet; dieses entbehrt freilich der Eigenart. Es müßte mit Anführungszeichen versehen werden, da es wie ein Zitat aus Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre anklängt. Ein prachtvolles, wirkliches Meisterstück ist das Werk für zwei Klaviere, das Max Reger mit Leonid Kreutzer spielte, ein Stück voll innerer Kraft und einem Reichtum der Gestaltung, die unerschöpflich erscheint. Und hierbei geriet auch der Klavierspieler, der bis dahin kaum aus der Pianissimo-Säuselerei herausgekommen war, ins Feuer mitsamt seinem Partner, und beide Spieler brachten den kontrapunktischen Wunderbau zu herrlicher Wirkung. — Im 4. Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle dirigierte Richard Strauß als Hauptnummer des Programms seine phantastischen Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters op. 35, die er „Don Quixote“ genannt hat, und wußte das seltsame Werk voll launiger Einfälle den Hörern wirklich wieder plausibel zu machen; mit seinen instrumentalen Improvisationen spielte der Dirigent förmlich Fangball vor dem Publikum. Wer das Werk zum ersten Male hört, fällt nicht heraus aus dem Staunen über diese Klangeffekte. Wenn er seine eigene Musik dirigiert, läßt man sich Strauß' Art, das Orchester zu führen, mit Vergnügen gefallen; weniger bei Glucks Iphigenien-Ouvertüre, Bachs Brandenburgischem Konzert, gegen dessen Bearbeitung durch Wolfrum nicht energisch genug protestiert werden kann, selbst nicht einmal bei Liszts „Préludes“ — selten wird ein Freund

und Kenner dieser Werke mit dem Zeitmaß dieser Ausführung innerlich einverstanden sein. Webers Euryanthen-Ouvertüre allerdings erstrahlte wieder in stolzem Festglanz, wie sie der Schöpfer gedacht hat. E. E. Taubert

Größtes Lob kann ich dem von Gabriele Wietrowetz geleiteten Streichquartett spenden. Beethovens cis-moll erfuhr eine ebenso klangschöne wie durchgeistigte Wiedergabe. Reizend wurde Haydns op. 54 No. 2 vorgetragen. In dem G-dur Quintett von Brahms (zweite Bratsche Fritz Rückward) imponierte mir besonders die Klarheit des Durchführungsteils des ersten Satzes, die Wärme des Vortrags in den beiden Mittelsätzen. — Das Quartett des Breslauer Orchester-Vereins, das sogenannte Wittenberg-Quartett, das dem ersten Schumannschen das dritte Brahms'sche folgen ließ, bereitete uns einen ganz besonderen Genuß durch das Mozartsche Klarinetten-Quintett, in dem Oskar Schubert geradezu ideal blies. — Der Geiger Daniel Melsa, der mit dem Philharmonischen Orchester konzertierte, muß vor allem noch den geistigen Gehalt seiner Vortragswerke mehr erschöpfen lernen; die Technik allein tut es z. B. bei Bruchs erstem Konzert nicht. — Eine gewaltige Enttäuschung bereitete Jan Kubelik seiner großen Hörerschaft; er spielte u. a. Mendelssohns Konzert ganz apathisch, auch erschien sein an sich sehr bestrickender Ton in dem großen Philharmonie-saal viel zu klein. — Das 2. Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde eröffnete Fritz Steinbach mit der Lustigen Ouvertüre op. 53 von Felix Weingartner, in der nicht allzuviel Humor steckt; sie verrät aber überall die geschickte Hand eines feinsinnigen, jedoch in der Erfindung nicht gerade glücklichen Musikers. Prachtvoll spielte darauf Carl Flesch das Brahms'sche Konzert, vom Philharmonischen Orchester sehr gut begleitet. Dessen Bläser zeigten sich von ihrer besten Seite bei der Wiedergabe von fünf Sätzen aus Mozarts Serenade Köchel No. 361. Schuberts große C-dur Symphonie bildete den glänzenden Abschluß.

Wilhelm Altmann

Im 2. Konzert der Kammermusik-Vereinigung der Kgl. Kapelle, das mit Hugo Kauns reizvollem, noch stark unter Wagnerschem Einfluß stehendem Oktett op. 28 eröffnet und mit der pikanten Serenade für 11 Soloinstrumente op. 14 von Bernhard Sekles beschlossen wurde, gab es zwei interessante alte Werke zu hören. Beethovens aus der Bonner Zeit stammendes, 1786 oder 1787 entstandenes Trio für Klavier, Flöte und Fagott in G-dur läßt in keiner Hinsicht individuelle Züge erkennen; die drei Instrumente ergehen sich in einem harmlosen, vergnüglichen Musizieren, das im Schlußsatz, einem Tema con variazioni, seine lebenswürdigsten Blüten entfaltet. Nicht minder anregend war die Bekanntschaft mit dem Quintett für Horn, Violine, zwei Bratschen und Baß in Es-dur von Mozart (K. 407). Es gehört zu jenen Kompositionen, die der stets hilfsbereite Meister in Wien für den ihm von Salzburg her bekannten ausgezeichneten, später etwas verbummelten Waldhornisten Ignaz Leutgeb schrieb, mit dem Mozart gern seine Possen zu treiben pflegte. Das Stück ist eine Gelegenheitsarbeit, mit den Vorzügen und Schwächen einer solchen. Mozart hat dem

Freund eine Gefälligkeit erwiesen, ohne sich dabei übermäßig anzustrengen. Unnötig zu sagen, daß trotzdem so manches Goldkörnlein auch in dieser Partitur verborgen ist. Die durchweg konzertierend gehaltene Hornstimme bietet reichlich Anlaß zur Entfaltung glänzender virtuoser Fertigkeit. Die Vorführung aller dieser Werke durch das meisterliche Ensemble war über alles Lob erhaben. — Einen ungetrübten Genuß bot auch das Weihnachtskonzert des Kgl. Hof- und Domchors unter Hugo Rüdels Leitung. Neben wundervollen alten Weihnachtsliedern hörte man als Neuheit eine Weihnachtskantate für Sopransolo, Chor, Cello und Orgel von Walter Engelsmann, eine ansprechende, von gediegem Können zeugende Arbeit. M. Franke-Rocke (Sopran), Fritz Espenhahn (Cello) und Bernhard Irrgang (Orgel) steuerten außerdem treffliche solistische Gaben bei. — Das 4. Loevensohn-Konzert wurde mit dem Klaviertrio d-moll von Fridwig Frischenschlager eingeleitet. Aus Sturm und Drang geboren, in jugendlichem Feuereifer zuweilen über die Stränge schlagend, stellt dieses Werk die beachtenswerte Äußerung eines Talents dar, auf dessen Weiterentwicklung man gespannt sein darf. Ein wirklich empfundenes, nicht gemachtes Adagio und ein eigenartiges Scherzo berechtigen zu Hoffnungen. Nicht so selbständig und persönlich, aber immerhin geeignet, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, ist die zur Uraufführung gelangte Sonate für Bratsche und Klavier von Nicolaus Radnai. Sie fesselt besonders in rhythmischer Hinsicht, besticht durch mancherlei harmonische Feinheiten und enthält ein originelles Scherzo, das überall seine Wirkung tun wird. Den Schluß des Abends bildete Thuilles Sonate für Violine und Klavier op. 30. — Im 3. Hausegger-Konzert wurden zwei Neuheiten gespielt. Das Klavierkonzert No. 4 (a-moll) op. 12 von Halfdan Cleve, für dessen Solopart sich die temperamentsprühende Alice Ripper mit dem ganzen Aufgebot ihres virtuosens Könnens einsetzte, vermag nur in Einzelheiten zu interessieren. Als Ganzes betrachtet, hinterläßt das weit mehr dem reflektierenden Verstand als eigentlicher Schöpferkraft entstammte eklektische Werk, dessen anspruchsvolles, äußeres Gewand zu seinem inneren Gehalt nicht passen will, keinen stärkeren Eindruck. Das Gleiche gilt von der Tondichtung „L'hiver“ von Ernest Bloch, einem jener ausschließlich auf Farbenwirkung gestellten Stücke, wie sie besonders durch die Jungfranzosen neuerdings Mode geworden sind. Liszts „Tasso“ zeigte den Dirigenten auf der Höhe seines Könnens; der glänzende Elan, die pathetische Geste, der ritterliche Schwung kamen wundervoll zur Geltung. Die Zweite von Brahms dagegen hätte man sich in manchen Teilen (Allegretto gracioso!) viel zarter angefaßt, weit feiner abgetönt gewünscht. Mit al fresco-Stil läßt sich Brahms nicht recht beikommen. — Das 4. und letzte Weingartner-Konzert in Fürstenwalde umfaßte Beethovens Achte und Neunte (Mitwirkende: Bruno Kittelscher Chor, im Soloquartett: Eva Leßmann, Hertha Dehmow, Paul Schmedes, Arthur van Eweyk). Was der Dirigent an diesem Abend mit einem nicht gerade idealen Apparat wieder leistete, war einfach bewunderungswürdig. Das

soll Weingartner erst einer nachmachen. Seine auf ausgeklügelte Nüancen und Geistreicheleien wie auf Eigenmächtigkeiten so wohlthuend verzichtende Interpretation, die nur dem darzustellenden Kunstwerk und nicht der „persönlichen Auffassung“ gilt, seine von begeisternder Liebe und Wärme durchpulste Wiedergabe schufen einen Kontakt zwischen Ausführenden und Hörern, der sich am Schluß in stürmischen Kundgebungen äußerte. Es wäre aufrichtig zu wünschen, daß die Möglichkeit geschaffen würde, diesen in seiner Art unvergleichlichen Beethoven-Dirigenten wieder hören zu können, ohne daß der Berliner Musikfreund die mancherlei Unzuträglichkeiten und Mühseligkeiten einer Fahrt nach Fürstenwalde auf sich zu nehmen brauchte. „Alle Menschen werden Brüder.“ Vielleicht auch Generalintendanten und Kapellmeister?! — Der 2. Abend der „Böhmen“ war Dvořák gewidmet. Damit ist schon gesagt, welche künstlerischen Genüsse einem beschieden waren. In der Auslegung und im Nachschaffen von Werken seines Landsmanns hat das Böhmisches Streichquartett auch heute noch keinen Rivalen. Zur Vorführung gelangten das Streichquartett A-dur op. 105, das Klavierquintett A-dur op. 81 (mit Paul Weingarten) und das Streichquintett Es-dur op. 97. — Über das Spiel des ausgezeichneten ersten Konzertmeisters der Berliner Philharmoniker, Julius Thornberg, ist Neues nicht zu sagen; der von ihm veranstaltete Abend (mit F. Veit am Klavier) zeigte seine Vorzüge in hellstem Licht.

Willy Renz

Josef Pembaur zeigte sich an seinem Chopinabend als eine Künstlerpersönlichkeit von seltener Eigenart. Er spielt innerlich und echt wie wenige Leute, und man spürt, wie ernst es ihm ist, seelische Werte zu vermitteln. Freilich trägt er in Chopins Werke einen fast christlich-andächtigen Zug hinein, der dieser in erster Linie weltlich-begehrlichen Kunst nicht recht ansteht. — Das Weihnachtskonzert der Niederländisch-historischen Konzerte in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche rief in mir wenig weihnachtliche Stimmungen wach. Wie fast alle unsere Kirchenkonzerte war es im Programm zu wenig freudig geraten. Wenn nicht unsere kirchliche Musik etwas von der Naivität und Lebensfrische der alten kirchlichen bildenden Kunst annimmt, wird sie gerade auf die phantasiereicheren Gemüter ohne Einfluß bleiben. — Einen sehr interessanten und gelungenen Orchesterabend veranstaltete mit den Philharmonikern Rudolf Siegel. Dieser junge, tüchtige und temperamentvolle Dirigent brachte Schuberts schöne, fast unbekannte c-moll Symphonie mit dem genialen Schlußsatz sehr gut heraus. Nicht ganz so gelangen die heiklen Haydn-Variationen von Brahms. Als Novitäten gab es eine Serenade von Walter Braunfels, ein im Verhältnis zu den vorausgehenden Werken schwaches, an der heutigen Produktion gemessen immerhin durch die Themen und die Instrumentation ansprechendes Stück, dem aber ein knapperer Aufbau dringend not tate. Zwei Orchesterstücke aus der Pantomime „Das Mirakel“ von Humperdinck sind gesund erfunden und äußerst geschickt gearbeitet. Am besten gefiel mir das Maskenfest.

Hermann Wetzel

Helene Glinz besitzt einen gut gebildeten Mezzosopran, der jedoch im forte etwas scharf klingt; das piano und die hohen Kopftöne gelangen ihr ganz ausgezeichnet. Gisela von Paszthory war am Klavier eine treffliche Begleiterin. — Hermann Gürtler gehört zu den Sängern, die weniger durch stimmliche Mittel als durch ihren Vortrag zu wirken suchen. Er ist ohne Zweifel ein intelligenter Liederinterpret, nur wäre zu wünschen, daß er nicht so oft in den Sprechgesang verfällt. Die sechs Lieder von Dehmel habe ich schon zum größten Teil viel besser vertont gehört, als von Karl Prohaska. — Das Programm von Anna El-Tour enthielt nur Lieder, die zum ersten Male hier zu Gehör kamen. Groß war die musikalische Ausbeute nicht. Zwei russische Lieder, „Häschen“ und „Überm Don“, fanden den meisten Beifall. Die Sängerin besitzt keine hervorragenden, aber ganz angenehme Stimm-mittel. — Ein gemeinsames Konzert veranstalteten Gisela, die ich vorhin schon als Begleiterin erwähnte, und Palma von Paszthory (Violine). Beide Damen besitzen Temperament und guten Musiksinn, sie haben aber auch beide noch an ihrer Technik zu arbeiten, damit sie sicherer wird.

Max Vogel

Moriz Rosenthal mutet, wenn man von seiner viel zu viel besungenen „fabelhaften Technik“ absieht, wie ein Pianist aus der vor-Liztschen Zeit an. Er bringt es fertig, im größeren Teile des Programms lauter Nichtigkeiten vorzutragen und ist selbst in seinem besten Element weder feinführend, noch originell. Es ist ein Klingen und Toben, das vom Maschinellen oft genug sich nicht zu weit entfernt. Ich habe nie einen mehr bewunderten Anachronismus wahrgenommen als diesen sonderbaren Künstler. — Anna Stephans sonst große schöne Altstimme ist von der Zeit hart mitgenommen worden. All ihrer überlegenen Gesangkunst, all ihrer echt-musikalischen Kultur will es nicht gelingen, den früheren Schmelz, die sonore Weichheit heraufzuholen. Und so bleibt bei ihr selber die Freude und bei uns die Freude aus. — Heinz Beyer (Cello) und Oskar Casterra (Klavier) spielten vier herrliche Cellosonaten und präsentierten sich damit als vortreffliche Kammermusiker. Das Verträumte gelingt ihnen eher als das Mutige, und der Cellist dürfte noch energischer auf Gediegenheit des Tones achten. Dieser Mangel jedoch gedenkt man ungern, wenn man das ganze schöne Musizieren der Künstler sich in Erinnerung ruft. — Die Herren Schnabel, Flesch, Gérardy spielten an ihrem letzten Beethoven-Abend so überaus köstlich, daß jede Nummer den Hörern zu einem Ereignis wurde. Unvergesslich aber für lange Zeit wird den Verwöhnten die Cellosonate op. 102, No. 2 bleiben. Wie da im langsamen Satz die Musik aufhörte Musik zu sein, wie da jedes Herz vor Bangen zitterte und litt, bis es im letzten Satz zu eigenem Erstaunen sich befreit fand, das wird uns noch oft an jene wunderbare Stunde mit dankbaren Gefühlen gegen die Vortragenden denken lassen. — Felix Dyck (Klavier) ist in seiner Technik nicht uninteressant. Er trifft gut, wie er überhaupt in allem Fleiß und Ernst bekundet. Leider ist oft sein Ton nicht modulationsfähig genug;



man vermißt Geist und Wärme. — Irena von Dubiska, eine jugendliche Geigerin, weist annehmbare technische Qualitäten auf; ihre Ausdruckskunst aber ist noch matt, so daß ihr Spiel völlig kalt läßt. Das Programm war allerdings mehr als belanglos. Arno Nadel

Bei der „Elias“-Aufführung des Akademischen Chores erhielt man nicht besonders erfreuliche Eindrücke. Jedenfalls muß man die Unsicherheit des sonst nicht übel besetzten Chores konstatieren. Der Dirigent John Petersen schien auch nicht genügend über der Sache zu stehen, denn das Blüthner-Orchester spielt doch sonst anders. Die Soli waren bei Signe Giertsen Noren (Sopran), Anna Stephan (Alt), Richard Fischer (Tenor) und Anton Sistermans (Baß) in bewährten Händen. — Fanny Philipsthal (Sopran) soll sich über ihren Erfolg vor einem sehr beifallsfreudigen Publikum nicht täuschen. Wenn ihr auch zierliche Liedchen im Vortrag ganz gut gelingen, so haften ihrer kleinen Stimme doch noch viele Mängel an. Vor allem mußte das fortwährende Tremolieren der Stimme gehoben und darauf hingearbeitet werden, daß auch die Mittellage mehr Klang erhält. Heinrich Grünfeld (Cello) mit Otto Bake am Klavier ergänzten das Konzert durch meisterhafte Vorträge. — Ossip Gabrilowitsch ist in seiner zyklischen Vorführung von Klavierkonzerten bei Beethoven angelangt. An seinem technisch vollendeten Spiel und seinem reifen musikalischen Verständnis konnte man wieder seine Freude haben, wenn man sich auch manchmal besonders an lyrischen Stellen einen mehr innerlich beseelten Ton wünschen möchte. Bei der Phantasie mit Chor (Neuer Oratorien-Chor) gelang leider in Chor und Orchester nicht alles musterzüglich. Die Philharmoniker standen unter der künstlerischen Leitung von Leonid Kreutzer. — Der Tenorist Richard Fischer macht im Gebrauch seiner hübschen Mittel immer mehr erfreuliche Fortschritte. Das forte hat in der Mittellage oft noch einen etwas rauhen Beiklang, dagegen klingt das piano ausgezeichnet. — In dem geistlichen Konzert des Prof. Anna Schultzen-Asten-Chores (Dirigentin: Margarete Herrmann) merkte man sofort, daß die Chöre mit großer Gewissenhaftigkeit und Akuratesse vorbereitet waren. Als Solistinnen ernteten Jeannette Grumbacher-de Jong, Therese Schnabel-Behr und Anni Tharan-Neumann großen Beifall. Die Orchesterbegleitung wurde von Mitgliedern des Philharmonischen Orchesters ausgeführt. — Theodore Spiering gehört zu unseren besten Geigern. Das Spohrsche Konzert (Gesangsszene), das ja stellenweise schon reichlich verblaßt ist, konnte man sich in solcher Ausführung wohl gefallen lassen, während seine eigenen enorm schweren Künstleretüden wegen ihrer geringen musikalischen Qualitäten eine weniger gute Figur machten. Emil Thilo

Der Violinist Heinrich Fiedler machte den Eindruck eines sehr tüchtigen Musikers. Er trat mit einnehmendem, frischem Temperament und solidem Können an seine Aufgaben heran. Gisela Fiedler unterstützte ihn am Klavier in zuverlässiger Weise. Ihre Solovorträge verrieten zwar eine erhebliche technische Gewandtheit, ließen aber feinere Nüancierungen im Anschlag

und Vortrag vermissen. — Leo Schrattenholz, der Dirigent des Symphonie-Vereins, muß sich an ein deutlicheres Takt schlagen gewöhnen; dann wird das Orchester noch sicherer spielen. Die Erstaufführung einer von Hermann Kretschmar bearbeiteten Ballettsuite aus „Zoroaster“ von Rameau war ein angenehmes Kuriosum. Otto von Gruenewaldt spielte das Klavierkonzert No. 23 A-dur von Mozart technisch glatt aber physiognomielos, und Else Kaufmann sang einige Lieder mit schönem Willen, aber geringem Können. — Der Geiger David Robinson spielt recht forsch; nur müßte seine Technik sauberer und der Vortrag wärmer sein. Er steckt noch sehr im Äußerlichen. Michael Preß als Dirigent des Blüthner-Orchesters hätte mehr Wert auf Piano-Spiel legen müssen. So gingen gerade verschiedene technisch schwierige Stellen des Soloparts der Beurteilung verloren. — Marie Tauszky ist eine talentierte Pianistin. Jedoch ihr Spiel ist ungleich. Manches gelang ihr sehr gut, namentlich wenn es auf poetisch feinfühligem Anschlag ankam. Anderes fiel durch eine nervös anmutende Tempoüberhitzung dagegen ab. — Der Pianist Dr. Paul Weingarten gab einen Schubert-Abend. Er zeigte sich als vortrefflicher Kammermusikspieler im B-dur Trio, dessen Geigenpart Bernhard Dessau musterhaft strich, während Heinrich Grünfeld auf seinem Cello mit beneidenswerter Geschicklichkeit über alle halbwegs schwierigen Stellen hinwegrutschte. Der Konzertgeber spielte u. a. eine eigene Klavier-Bearbeitung des Scherzo aus der C-dur Symphonie, die sehr effektiv, aber leider auch überflüssig genannt werden muß; denn an Originalwerken Schuberts ist kein Mangel. Als Virtuose bietet Weingarten Außerordentliches. — Mario Vitali ist ein Pianist, der etwas Tüchtiges gelernt hat; mehr ist nicht zu melden. Seine Konzertpartnerin Angelika Giorgi (Gesang) befindet sich in einem bedauerlichen Irrtum, wenn sie glaubt, das Podium mit einem Schein des Rechts betreten zu dürfen. — Ein junger Dirigent Alexander Heinrich leitete einen Beethoven-Abend mit dem Blüthner-Orchester, ohne jedoch den Beweis einer sonderlichen Begabung erbringen zu können. Der Pianist Edmund Schmid spielte das G-dur und Es-dur Konzert. Er hat große Fortschritte gegen früher gemacht. Sein feinsinniger Vortrag machte wirklich Freude. — Der 3. Kammermusik-Abend des Klingler-Quartetts war Beethoven gewidmet. Hier herrschte weihevoller Andacht. Die Wiedergabe zweier Quartette F-dur op. 135 und e-moll op. 59 No. 2 sowie des Es-dur Streichtrios op. 3 war von höchster Vollendung. — Henri Marteau spielte drei Geigenkonzerte von Brahms, Bach und Beethoven. Er erschöpfte restlos die Tiefen der langsamen Sätze und bot die technischen Schwierigkeiten mit der sieghaften Geste des überlegenen Meisters dar. Sein Ton hatte wieder die alte faszinierende Weichheit. Das Blüthner-Orchester begleitete unter Willy Hess sehr wacker. Walter Dahms

Leo Gollanin ist als stimmbegabter, intelligenter Sänger in weiten Kreisen bekannt. Sein heldenhaft gefärbter Tenor wird durch tüchtige Schulung und Vortragskunst auch lyrischen Partien gerecht und erzielt gerade hier oft die besten Wirkungen. Gesänge von Wolf,

Liszt und Strauß erwarben ihm reichen Beifall. — Eine äußerst sympathische Erscheinung auf dem Konzertpodium ist, ihrer künstlerischen Eigenheit wegen, die Sopranistin Ina von Pfaler. Ihre Stimme entbehrt zwar in der tiefen Lage nahezu des Klanges, dagegen tönt die Mittellage überraschend voll und metallreich aus, so daß man verführt werden könnte, sie für eine Mezzo-Sopranistin zu halten, wenn sich darüber nicht ein weiches, klares Kopfreger aufbaute, das mühelos bis zum  $h^2$  reicht, und an absolutem Wohlklang die Mittellage um ebensoviel übertrifft, wie sie ihr an Volumen nachsteht. Hier einen reellen Ausgleich zu erzielen, wäre die wichtigste Aufgabe der Sängerin. Ihre Aussprache ist leider, sobald sie in deutscher Sprache singt, keineswegs einwandfrei. In anderen, ihr mehr vertrauten Idiomen gelingt es ihr im Vortrag, der sich mit Wärme und Temperament gibt, oft bedeutende Wirkungen zu erzielen. — Über eine angenehme, aber in der Ausbildung noch keineswegs zum Abschluß gelangte Mezzo-Sopranstimme verfügt Toni von Grothe; ihre Vorträge litten zudem unter so erheblich unreiner Intonation, daß weder ein ruhiges Genießen noch ein abschließendes Urteil über ihr Können möglich war. — Als vortreffliche, mit hervorragend schönen Mitteln ausgestattete Sopranistin erwies sich Katharina Fleischer-Edel, deren Gesangkunst in gleicher Weise dem Mozart-, wie dem Wagnerstil gerecht wurde. Mit zwei orchestrierten Liedern von Weingartner und Strauß erzielte sie starke da capo-Erfolge. — Die Mezzo-Sopranistin Helene Martini-Siegfried ist eine interessante, individuell gestaltende Persönlichkeit, die, technisch vortrefflich geschult, noch heute mit Sicherheit über ihr Material verfügt. Dieses selbst hat allerdings der Zeit schon erheblichen Tribut zahlen müssen; es ist weder umfangreich, noch besonders metallreich, auch machten sich in der höheren Lage, vielleicht infolge momentaner Indisposition, mehrfach unfreie Töne bemerkbar. Am besten schnitt sie mit einer Reihe italienischer und französischer Gesänge ab, in denen ihre interessante Art, zu pointieren zur Geltung kam. — Auf schwachen Füßen steht vor der Hand noch das violinistische Können von Else Malow, deren oft etwas zu kraftvolle Bogenführung im Affekt leicht zu kratzender Tongebung führte und die technisch doch den starken Anforderungen von Bachs „Ciaccona“ nur in beschränktem Maße gewachsen war. Besser bewältigte sie Hans Hubers G-dur Sonate für Violine und Klavier, in deren langsamem Satz sie schönen breiten Gesangston entfaltete. Ein ganz ausgezeichnete Partner am Klavier war ihr Bruno Weyersberg. — Elisabeth Ohlhoff hat in der Behandlung ihrer klangvollen Stimme aufs neue Fortschritte zu verzeichnen, die sich diesmal hauptsächlich in einer kunstgemäßen Ausübung des piano kundgaben. Der Vortrag hat zwar nicht an Innerlichkeit, wohl aber an Routine und Verve gewonnen. Schade nur, daß ihrem Organ nach der Höhe zu so enge Grenzen gezogen sind. Einigen Liedern von Alexander Schwartz ersang sie hübschen Erfolg. — Ein angenehmes, gesundes und bis auf die noch etwas unfreie hohe Lage gut sitzendes Material führte Lucie

Haenisch vor. An ihrem Gesang fiel die natürliche Art der Tongebung, verbunden mit reiner Vokalisation auf. Weniger gelang es ihr noch, gesangliche Feinheiten, besonders in der Behandlung des piano anzubringen, und hierauf würde die Künstlerin, die den großen Vorzug gediegener Grundlage hat, nun für die Zukunft zunächst zu sorgen haben. Am Klavier saß der zuverlässige Clemens Schmalstich. — Eine vortreffliche, mit schöner Altstimme begabte Sängerin trat in Paula Werner-Jensen (am Klavier Fritz Lindemann) auf das Konzertpodium. Ihre Vorzüge beruhen in einwandfreier Tonbildung, reiner Vokalisation, gutem Atem und intelligentem Vortrag, Vorzüge, die man selten vereinigt findet. — Hildegard Lundgreen besitzt eine schöne ausgiebige Sopranstimme, die bis auf ein ganz unleidliches Tremolo in der Tongebung gute Schulung verrät. Leider aber ist die Persönlichkeit der Sängerin so wenig zum öffentlichen Auftreten geeignet, daß es gewagt und unrecht wäre, hier durch Aufmunterung falsche Illusionen zu erwecken. Emil Liepe

Der Sopran Margarete Closs' hat an und für sich ein angenehmes Timbre. Feinere Gesangkultur läßt die Stimme aber noch vermissen. Besonders gebricht es der noch jugendlichen Sängerin an klarem Tonansatz (namentlich in der Höhe) sowie an einem reizvollen piano. Aussprache und Vortrag waren jedoch recht anerkennenswert. Von Herma Studeny hörte ich Nardinis e-moll Konzert sowie zwei Sonaten für Solo-Violine von Francesco Geminiani und Joh. Georg Pisendel in der Bearbeitung von Dr. Bruno Studeny. Die beiden letztgenannten Kompositionen haben mich nun zwar sehr interessiert, ihre Bearbeitung ist aber wenig geschickt und ihre Ausführung war geradezu ungeschickt. Die Bogentechnik und das akkordische Spiel ließen viel zu wünschen übrig. Der Ton ist klein und spröde, um nicht zu sagen kratzig. Der Vortrag war jedoch im großen und ganzen verständlich und stilgerecht. August Göllner begleitete zwar gewandt, aber mit unzulänglicher pianistischer Technik. Die Passagen und Melismen klangen durchweg verwirrt. — Adelheide Pickert bewies, daß sie in gesangstechnischer Beziehung noch manches zu lernen hat. Im mezza voce klingt die Stimme noch wenig edel und in der Höhe oftmals schrill. Die Deklamation litt unter unökonomischer Atemführung, war sonst aber nicht übel. Der Vortrag ließ jedoch eine gewisse Reife erkennen, und jedenfalls hat die begabte Sängerin Anspruch auf Beachtung. Erich J. Wolff begleitete mit einer gewissen Nonchalance, sonst aber, wie immer, stilvoll und diskret. Von seinen sechs Liedern waren „Im Zimmer“, „Elfengesang“ und „Liebesmelodie“ reizvoll in der Erfindung, charakteristisch in der Thematik und der motivischen Begleitfigur. Weniger ansprechend und wertvoll erwiesen sich die anderen, namentlich „Friedhof“. — Herman Berkowski ist ein sehr schätzenswerter Geiger. Abgesehen von seiner offenbaren Befangenheit, die ihm manchmal merklich hinderlich war, spielte er fünf große „Bäche“ (Sonaten, darunter zwei für Violine solo) mit schönem Ton und solider Technik, und zwar auswendig, was gewiß in diesem Falle eine ganz respektable Leistung war.



Seine Auffassung der Bachschen Meisterwerke war stilistisch korrekt. Dynamisch spielte er jedoch mitunter zu wenig modifiziert. Letzteres gilt auch von seinem Partner am Flügel Ernest Hutcheson. Sonst ist Hutcheson jedenfalls ein beachtenswerter Musiker, dessen Technik und künstlerisches Empfinden vielversprechend zu nennen sind. — Alexander Heinemann gab seinen ersten Lieder- und Balladenabend. Eine leichte Erkältung hinderte ihn jedoch an der uneingeschränkten Entfaltung seiner stimmlichen, voluminösen Mittel besonders in der ersten Hälfte des Programms. Sein klangvolles Organ, seine Gesangstechnik sind zur Genüge bekannt, als daß man es besonders anzumerken hätte. Seine Vortragskunst möchte ich aber beinahe noch höher bewerten. Unter anderm sang er Hans Hermanns burschikoses, sehr charakteristisches „Landsknechtsständchen“ sowie „Gib mir“, ein Lied, dessen Wirkung größtenteils Heinemanns vollendeter Interpretation zuzuschreiben war. Hermanns bekannte Ballade „Robespierre“ brachten die beiden Künstler (Hermann begleitete seine Lieder selbst) zu nicht zu überbietender Wirkung. Eugen Hailes „Teufelslied“ ist ein sehr wirkungsvolles Opus, das mit seiner überaus plastischen Thematik, seiner charakteristischen Rhythmik und Harmonik und seiner wahrhaft infernalischen Leidenschaftlichkeit einen Beifallssturm ohnegleichen entfesselte. Desselben Komponisten „Über den Bergen“ wirkte dagegen recht schwächlich. John Mandelbrod erwies sich zwar als gewandter und technisch auf der Höhe stehender Begleiter, doch bleibt zu rügen, daß der Konnex mit dem Sänger mitunter haperte. — Einen Beethoven-Abend veranstaltete das rühmlichst bekannte Capet-Quartett aus Paris. Zur Wiedergabe gelangten die Streichquartette op. 18 No. 1, op. 59 No. 2 und op. 135. Die Herren musizierten in idealer Weise und erfreuten besonders in den Adagios durch vornehme Empfindung und Klangschönheit (im zweiten Satz op. 18 hätte das „affettuoso e appassionato“ allerdings mehr zum Ausdruck kommen dürfen) und in den Allegrosätzen durch temperamentvolles, rhythmisch straffes Zusammenspiel. Überhaupt bot das gut eingespielte Ensemble in letzterem sehr Bemerkenswertes, zumal in dem ausgeglichenen Verklängen der einzelnen Sätze und Satzabschnitte. — Diesen wichtigen Faktor im Ensemble vermißte ich Tags darauf vielfach bei der Loevensohnschen Vereinigung für moderne Kammermusik, die in dem zweiten der von der „Revue Musicale S. I. M.“ (Paris) veranstalteten Konzerte ausschließlich Werke moderner Franzosen zu Gehör brachte. Das Klavierquartett in A, opus 66, von Ch. M. Widor erlebte seine erste Aufführung in Deutschland. Leider muß ich gestehen, daß ich mich, bei aller Hochachtung vor vielen anderen Kompositionen dieses Meisters, für das Werk nicht sonderlich begeistern konnte. Inhaltlich und ihrer äußeren Faktur nach wertvoller geben sich die Sonate in c-moll für Klavier und Cello von C. Saint-Saëns und das Konzert in D, opus 21, für Klavier, Violine und Streichquartett von Ernest Chausson. Ersteres hinterließ einen ungeteilt großen Eindruck. Die Kantilene ist von vornehmster Diktion, die Harmonik und Rhythmik

äußerst interessant und das Ganze durchglüht von echt französischer Leidenschaft. Das zweite Werk, das mit ganz hervorragender Feinfühligkeit konzipiert und in allen Sätzen von fesselnder Klangschönheit ist, fand gleichfalls starken Beifall. Frl. Bonnard sang zwischen den einzelnen Instrumentalwerken Lieder von Ingelbrecht, Koechlin, Fauré und Debussy, von denen nur die der beiden letzteren bemerkenswert waren. Die Stimme klang in der Höhe vielfach scharf und war auch sonst wenig ansprechend. Um so besser war die Deklamation der Sängerin, die nichts zu wünschen übrig ließ. Dr. James Simon begleitete sehr geschmackvoll und gewandt. — Ein Kammerkonzert gab Hjalmar von Dameck (Violine) unter Mitwirkung von Oskar Schubert (Klarinette), C. Schroeder (Klavier), A. Nagel, K. Wendel (Violine) und G. Krueger (Klavier), C. Crumb (Violine), Benno Schuch (Viola), C. Niedermayr und A. Liebermann (Cello). Drei interessante Werke gelangten zur Wiedergabe. A. Corellis' wundervolles Weihnachtskonzert „Fatto per la notte di natale“ für zwei Violinen, Cello und Streichquintett, J. S. Bachs G-dur Sonate für zwei Violinen, Cello und Klavier, sowie Brahms' Klarinetten-Quintett h-moll, op. 115. Die Ausführung dieser Werke war, kurz gesagt, vollendet. — Die Herren von Dohnányi, Marteau, Becker spielten an ihrem zweiten Trio-Abend, unter Mitwirkung von Edw. Kreiner, hervorragende deutsche Kammermusik: Schumanns g-moll Trio, Mozarts B-dur Trio und Brahms' Quartett A-dur, op. 26. Daß ein solch exquisites Ensemble Außerordentliches leistet, ist Voraussetzung. Und so war denn auch der Abend, abgesehen von einigen belanglosen Episoden weniger tonlicher Qualität im Allegrosatz des Mozartschen Trios, äußerst genüßreich. Zu besonders bemerkenswerter Interpretation gelangte das Brahms-Quartett; das war ein Singen und Klingen edelster Art, von echt brahmsischem Geiste getragen. — J. Granville-Smith (Orgel) absolvierte ein sehr „gemischtes“ Programm. Mendelssohns f-moll Sonate hörte ich in einer unsagbar kläglichem Ausführung. Der letzte Satz, dem nur mit äußerst präziser „Non-legato-Technik“ beizukommen ist, war geradezu ein chaotisches Stimmgewoge. Bachs unvergleichliche D-dur Fuge nebst Präludium spielt ein Konservatorist im zweiten Studienjahre verständnisvoller und korrekter. Der Manualwechsel, die Registrierungstechnik und die Spieltechnik (manualiter und pedaliter) im allgemeinen erwiesen sich als noch unfertig. Einzelne höchst minderwertige Kompositionen englischer Herkunft erregten Heiterkeit. Einige „Extemporationen“ (aber offenbar sorglich ausgearbeitete Kompositionen) Granville-Smith's waren jedoch ganz annehmbar, nur dürfte in No. 2 die Fuge nicht „nach Bach“ bezeichnet werden. Der Bariton G. Curzon's klingt mitunter etwas unfrei, ist aber gut geschult und entbehrt nicht einer gewissen Wärme. Der Vortrag des Sängers wie auch der der Mezzosopranistin Fredy Juel verriet künstlerisches Empfinden. Letztere sang mit sympathischer Stimme Lieder von Grieg. Lina Coën begleitete mit Verständnis, aber ohne bemerkenswerte pianistische Vorzüge. — Das Kestenbergs-Trio wartete in seinem dritten

Kammermusik-Abend mit interessanten französischen Werken auf. C. Saint-Saëns' zweites Trio für Klavier, Violine und Violoncello e-moll, op. 92, hinterließ, dank seiner hervorragenden Wiedergabe, einen bedeutenden Eindruck. Desgleichen César Franck's Quintett f-moll für Klavier, zwei Violinen, Viola und Cello (unter Mitwirkung von D. Hait und G. Kutschka), das groß angelegt und von meisterhafter Faktur ist. Das „Allegro non troppo ma con fuoco“ mit einem Fugato, dessen Thema sehr witzig ist, beschließt dieses grandiose Werk. Den größten Erfolg erzielte aber Franck's Sonate für Klavier und Cello, ein Werk von feinsten Diktion und außergewöhnlicher Wirkungskraft. M. Loevensohn und L. Kestenbergs spielten dies Werk des genialen Franzosen mit technischer Präzision und größter Begeisterung.

Carl Robert Blum

Der zweite Klavierabend von Waldemar Lüttsch brachte nur Beethoven. Die Auswahl der Werke war eine sehr gute und abwechslungsreiche. Op. 26 machte den Anfang. Nach der technischen Seite hin war die Wiedergabe eine vollkommene, desgleichen von den anderen Werken. Dem Inhalte nach bedarf es jedoch einer tieferen Eindringung, was von op. 26, 57, 111 gilt. Lüttsch's Seite ist die eines Lyrikers und Feinkünstlers. Breit und erhaben angelegte Werke sind nicht seine Stärke. Es fehlt die Größe und Monumentalität des Aufbaues. Diese fehlende Ruhe und Breite kam in op. 111 besonders zur Geltung. Dahingegen waren op. 31,3 sowie die F-Variationen op. 34 kurzweg vollendet. Warum bleibt ein Pianist seiner eigenen Natur nicht treu? Lüttsch ist Lyriker und wird niemals Epiker und Dramatiker. — Theophil Demetriescu gab an seinem Klavierabend Zeichen von seiner männlichen, derben Reproduktionskraft. Er kümmert sich wenig um Klavierton, er will eben nur dem Kunstwerk gerecht werden. Doch zu viel Natur und zu wenig Kunst schadet, und nur wo beides verbunden, kann man eine Einheit bekommen. Erwähnt sei noch, daß die Sonate f-moll op. 10 von d'Albert reichen Beifall fand. — Kalt und materiell absolvierte Mark Hamboorg seinen Klavierabend. Der zarteste und mit dem schönsten Ton versehene Flügel wird unter seinen Händen eine klapperige Maschine. Schade für op. 57 von Beethoven. Technisch ist alles da; fehlt der Geist, der Kopf, der das Werk leben macht. — Französische Schule zeigt guten Geschmack, sichere und ausgeglichene Technik, ein Passagen- und Figurenwerk, wie es nicht feiner ausgearbeitet werden kann — Fili-granarbeit. Kommt noch dazu kokettes Erfassen, so ist die Pianistin Lucie Caffaret in ihren künstlerischen Äußerungen bedingt. Grazie und Anmut sind zwei schöne Dinge, doch stehen Bach, Beethoven und Schumann in anderen Bahnen. Das Konzert konnte somit nur in technischer Hinsicht befriedigend wirken. — Die Pianistin Helene Lampl spielte frei nach ihrer Willkür. Kein Zeitmaß steht fest, alles wankt und schwankt. Das innere Erfassen des Kunstwerkes muß ihren Stimmungen weichen. — Bei Eduard Steuermann beherrscht der Verstand die Gefühlsseite. Etwas mehr aus sich herausgehen kann nichts schaden.

Das fixierte Spiel gibt dem Instrument einen festen Ton, doch entbehrt er der Schmiegsamkeit. Die feste Form und die Setzkunst sind nur dann am Platze, wenn sie aus Arm und Schulter kommen. Doch bei Steuermann ist alles fest, somit kein Loslassen, sondern ein Zurückhalten, was den Fluß des Werkes hemmt.

Hanns Reiß

**BREMEN:** Die Darbietungen des 3. Philharmonischen Konzerts waren bedeutend. Bruckners Neunte Symphonie wurde von Ernst Wendel meisterhaft dirigiert, und Carl Flesch erntete mit Brahms' Violinkonzert rauschenden Beifall. Das 4. Konzert brachte nur Chorwerke. Neben Liszts „Hirtengesang an der Krippe“ aus „Christus“ hörten wir zwei Teile aus der Trilogie „Des Heilands Kindheit“ von Berlioz. Als Solisten wirkten Mientje Lauprecht van Lammen, Paul Reimers, Franz Geßner und Franz Egénieff. Am meisten interessierte die Uraufführung vom „Sonnenhymnus“ op. 106 von Wilhelm Berger. Es ist ein glänzend instrumentiertes, schweres Tonstück, das durch seine klanglichen Schönheiten tiefen Eindruck machte. — Aus der Fülle der Konzerte hebe ich nur die Liederabende von Tilly Koenen, von Boga Oumiroff und die Klavierkonzerte von Télémaque Lambrino, Emmy Knoche und Hans Heinemann hervor.

Prof. Dr. Vopel

**BRÜSSEL:** Peter Raabe (Weimar) leitete das 2. Concert populaire und war der Fünfte von Tschaikowsky ein vorzüglicher Interpret. Das Werk selbst gefiel nur mäßig, wie man überhaupt für die Muse Tschaikowsky's hier nicht sehr schwärmt. Das zeigte auch das von Lamond virtuos gespielte b-moll Konzert. Dessen Chopin-Vorträge vermochten nicht sonderlich zu interessieren. Die Romantische Suite von J. Wieniawski und „Moldau“ von Smetana vervollständigten das Programm. Raabe wurde sehr gefeiert. Das 3. Concert populaire dirigierte Henry Verbrugghen aus Glasgow, ein geborener Belgier. Er nahm sich einer interessanten Novität „Macbeth“ von Sylvain Dupuis, sowie der famosen symphonischen Dichtung „Die Bienen“ (nach Maeterlinck) von Théodore Ysaye mit großem Erfolg an. Brahms' Erste erfuhr unter seiner sicheren, routinierten Leitung eine schwungvolle Wiedergabe. Moriz Rosenthal hatte mit Chopin's e-moll Konzert und brillant vorgetragenen Solostücken den gewohnten großen Erfolg. — Sehr genussreich verlief das 2. Concert Ysaye, ein Brahms-Festival: Vierte, Violinkonzert (Thibaud), Haydn-Variationen, in dem sich Ernst Wendel aus Bremen als ein berufener Brahmsdirigent einführte und eine sehr warme Aufnahme fand. — Eine hochinteressante Pianistenbekanntschaft machte man in Severin Eisenberger, der mit glänzendem Erfolg ein Recital absolvierte.

Felix Welcker

**DARMSTADT:** Die vergangenen Wochen standen unter dem Zeichen der Jubiläen dreier hiesiger musikalischer Vereine von Rang. Den Anfang machte der Richard Wagner-Verein, der unter Teilnahme des Großherzogspaares, aller Vertreter der offiziellen und der Kunstwelt und zahlreicher Ehrengäste von auswärts die Feier seines 200. Vereinsabends in großem Stile beging. Der Verein, im Jahre 1889 als kleiner

Zweigverein des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins gegründet, ist jetzt mit seinen über 1000 Mitgliedern der stärkste Wagner-Verein Europas und hat, dank seinem universalen Programm, auf die Gestaltung des musikalischen Lebens Darmstadts, das er nach jeder Richtung hin zu bereichern verstanden hat, maßgebenden Einfluß gewonnen. Sein Hauptverdienst aber bleibt es, einer großen Zahl junger, starker Talente produktiver wie reproduktiver Art den Weg in die Öffentlichkeit gebahnt zu haben; und mit besonderem Stolz verzeichnet die Chronik des Vereins auch ihren Hugo Wolf-Abend (am 22. Januar 1894). Das Programm des glänzend verlaufenen Jubiläumskonzertes bestritt die Meininger Hofkapelle mit Max Reger an der Spitze; sie brachte Beethovens „Eroica“ zu erschütternd großer Wirkung und verhalf der neuen Romantischen Suite ihres Dirigenten zu schönem Erfolge. — Kurz darauf gab mit einem Orchester, das über 60 Mitwirkende zählte, der Instrumentalverein seinen 100. Vereinsabend. Dies immer von edlem künstlerischen Streben geleitete Dilettantenorchester hat nach mancherlei wechselvollen Schicksalen unter seinem neuen Dirigenten, dem Direktor der Akademie für Tonkunst Wilhelm Schmitt, neuerdings einen Aufschwung genommen, daß es Werke wie Tschairowsky's Serenade in C-dur op. 48 und Goldmarks „Sakuntala“-Ouvertüre mit einer Klangpracht und rhythmischen Straffheit zur Wiedergabe bringen konnte, die jedem Berufsorchester Ehre gemacht haben würden. — Der dritte Jubilar endlich war das von Kammermusiker Fritz Mehmel geleitete Darmstädter Streichquartett, das sich namentlich um die Pflege zeitgenössischer Kammermusik große Verdienste erworben hat. Daß es freilich seinen 50. Kammermusik-Abend ausschließlich Werken des früheren Pariser Konservatoriumsdirektors Théodore Dubois widmete, wollte uns wenig glücklich scheinen. In dem vorletzten Konzerte hatte die Vereinigung als Neuheit das A-dur-Streichquartett op. 2 von Reinhold Glière mit Erfolg zur Erstaufführung gebracht. Neuheiten brachten uns ferner die Großherzogliche Hofmusik mit der Kleinen Suite für Orchester von Claude Debussy, der Mozartverein mit den trefflichen nordischen Männerchören „Olaf Trygvason“ von Reissiger und „Eine Bauernhochzeit“ von Södermann und der Lehrersängerkhor mit Sechs volkstümlichen Gesängen für Männerchor und Sopran des Frankfurters Bernhard Sekles. Edgar Tinels schon stark verblaßten „Franciscus“ führte der Musikverein auf. — Großen Anklang fanden wieder die Liederabende zur Laute, die Heinz Caspary, Robert Kothe und Lisa und Sven Schölander veranstalteten. Als Sängerinnen und Sänger hörten wir ferner Bureau-Berthelot, Elsa Flith, Mientje Lauprecht-van Lammén, Erika Wedekind (die sich auf der vollen Höhe ihrer Kunst zeigte), Annie Wiegand, Robert Hutt, Heinrich Reinhardt und Dr. Robert Stark. Die Pianisten waren durch Marcelle Cheridjian-Charrey, Frieda Kwast-Hodapp, Germaine Schnitzer, Fanny Weiland, Willy Bardas, Christian Gerhard Eckel, Willy Hutter, Willy Rehberg und Alfred Schmidt-Badekow vorzüglich vertreten, wäh-

rend als Geiger Willy Burmester, Renée Chemet und Alexander und Lilly Petschnikoff Triumphe feierten. Telemaque Lambrino hatte es nicht für nötig gehalten, die Fachpresse zu seinem Konzerte einzuladen. H. Sonne

DRESDEN: Im 3. Hoftheaterkonzert der Serie A wurde als Neuheit die „Serenade für kleines Orchester“ von Walter Braunfels mit sehr mäßigem Erfolge aufgeführt. Diese Serenade ist alles andere als eine zarte, liebessehnsüchtige Nachtmusik; es mangelt ihr die Naivität und Unmittelbarkeit der Erfindung, und das kleine Orchester ist als ein großes behandelt. Der wertvollste Satz ist wohl der dritte. Hermann Kutzschbach vermochte trotz aller Anstrengung und Hingabe mit der Neuheit nur eine laue Aufnahme zu erzielen. Grandios wirkte wieder Volkmanns Ouvertüre „Richard III.“, und freudige Empfindungen löste das kurze Orchestervorspiel zu Carl Grammanns Oper „Melusine“ aus. Wenn deren Musik so klangschön und reich ist wie das Vorspiel, dann sollte man sie schleunigst neu einstudieren. Die Dritte Symphonie von Brahms beschloß den Abend. — Im 3. Philharmonischen Konzert sang Julia Culp mit dem ganzen Aufgebot ihrer abgeklärten, aber doch etwas kühlen Kunst Lieder von Beethoven, Schumann und Brahms, während August Schmid-Lindner an dem Beethovenschen Klavierkonzert Es-dur so ziemlich Schiffbruch litt. Sein Anschlag ist trocken und reizlos, seine Technik nicht durchgeistigt und auch nicht ganz schlackenlos, und seinem Vortrag mangelte Kraft und Größe. Mit seinen Solostücken schnitt er etwas besser ab, aber im ganzen bereitete er eine Enttäuschung. — Der Mozart-Verein bot in seinem außerordentlichen Konzert lediglich Kompositionen von Reinhold Becker, dem im Sommer siebenzig Jahre alt gewordenen Dresdener Meister. Den stärksten Erfolg erzielte die Symphonie C-dur, in der eine bedeutende Erfindung sich mit tiefem Gefühl und sicherer Beherrschung der Form und des Orchesters vereint. Auch die Gesänge, die Tilly Koenen vortrug, sowie zwei von der „Dresdner Liedertafel“ gesungene Männerchöre hinterließen einen nachhaltigen Eindruck. Der greise Tonsetzer wurde aufs herzlichste gefeiert. — Das Petri-Quartett brachte ein Streichquartett h-moll von Botho Sigwart aus dem Manuskript zur ersten Aufführung. Das Werk besticht durch schöne Themen, aber diese werden nur aneinandergereiht, nicht zueinander in engere Wechselbeziehung gebracht. Die Aufnahme war sehr freundlich. Ein wundervoller Beethoven-Abend der Triovereinigung Bachmann-Bärtich-Stenz und ein lediglich Brahms gewidmeter Abend des Roth-Trios seien als künstlerische Taten hervorgehoben. — Die Solisten, selbst solche mit großen Namen, üben in dieser Saison eine nur geringe Anziehungskraft aus. Jan Kubelik und Willy Burmester spielten vor so schwachbesetzten Sälen, daß darunter die Stimmung und Geberlaune der Künstler außerordentlich litt. Wilhelm Backhaus zeigte erfreuliche Verinnerlichung in seinem Klavierspiel, und vor Jascha Heifetz, dem kleinen Wundergeiger, konnte man nur wieder staunend stehen.

F. A. Geißler

**DÜSSELDORF:** Das 2. Musikvereins-Konzert unter Karl Panznerns Leitung brachte als Neuheit die Kantate „Macht hoch die Tür“ von Julius Weismann in tüchtiger Wiedergabe unter Mitwirkung des Vereinschors und von Henny Wolff als Solistin, ferner die überaus delikate gespielte Haydn-Symphonie in G (No. 13). Artur Schnabel wurde als feinsinniger Interpret des Klavierkonzertes in G von Beethoven gefeiert. Das folgende Konzert wurde zum Ereignis durch die herrliche Vorführung der Sinfonia Tragica von Draeseke, die als eins der monumentalsten Werke der Literatur einen tiefen Eindruck hinterließ. Otto Neitzel dirigierte seine Phantasie (nach Calderon) „Das Leben ein Traum“ für Violine und Orchester mit Henri Marteau als ausgezeichnetem Vertreter des sehr dankbaren Solos. Marteau spielte ferner mit vielem Erfolg seine neue Violin-Suite in A mit Orchester, eine durch Frische der Erfindung und interessante Gestaltung der Geigenpartie auffallende Komposition. Zwei Sätze aus Regers neuer Romantischer Suite für Orchester vervollständigten das reichhaltige Programm. In einem der großen Symphoniekonzerte Panznerns, einem Brahms-Abend, spielten H. Burkhardt und K. Klein das Doppelkonzert von Brahms, in einem anderen dirigierte Ewald Straesser seine durch bemerkenswerte Gestaltungskraft und eigenartige Erfindung, wie interessante Instrumentierung auffallende erste Symphonie. An zwei Kammermusik-Abenden des Musikvereins traten die Société des Concerts d'Instruments anciens und das Rosé-Quartett auf. Das Böhmisches Streichquartett spielte u. a. ein Quartett op. 109 No. 2 von Reger, Ellen Saatweber-Schlieper gab einen Sonatenabend mit Karl Piening und einen Klavierabend. Von einheimischen Künstlern trat das Burkhardt-Quartett mit Prof. Mannstaedt am Klavier auf, sowie das Rheinische Trio. Ein neues Quartett Nagel, Koch, Berthold und Rohloff debütierte mit schönem Erfolg und hatte sich den Pariser Pianisten M. Dumesnil zur Mitwirkung im Klavierquintett von César Franck gesichert. Klavierabende gaben Hubert Flohr, Peter Hansen (französische Werke), Severin Eisenberger. Emil Sauer spielte im Lehrergesangsverein, Hans Blume und Paul Bender wirkten im Konzert des Düsseldorfer Männerchors mit. F. C. Hempel gab zwei Bach-Abende für Orgel unter Beteiligung tüchtiger Solisten und eines Knabenchores.

A. Eccarius-Sieber

**FRANKFURT a. M.:** Das Rebner-Quartett brachte in seinem zweiten Abend Friedrich Klosers Streichquartett in Es-dur und Hans Pfitznerns Klavierquintett nun auch hier zur ersten Aufführung. Beide Werke fanden infolge ihrer klanglich wie geistig gleich hervorragenden Wiedergabe einen nachhaltigen Erfolg. Im Pfitzner-Quintett meisterte August Schmid-Lindner aus München den Klavierpart. — Dr. Max Kowalski, ein hiesiger Komponist, ließ in seinem Liederabend von Gertrud Fischer-Maretski Lieder vortragen, die die Augen der musikalischen Welt auf diesen hochtalentierten Komponisten richten müssen. Kowalskis Begabung zeigt sich vornehmlich in der erstaunlich sicheren Gestaltung lyrischer Stimmungen.

Dabei hat er ein fein gebildetes musikalisches Formgefühl und eine gute melodische Ader. Die Klavierbegleitung ist größtenteils schlicht, die Singstimme ist mit gutem Verständnis und sicherer Berechnung der Wirkung behandelt. — Der Zufall wollte es, daß einige Tage später auch ein fast unbekannter Komponist hier zur Diskussion stand: der Erfurter Musikdirektor Richard Wetz. Es ist geradezu unbegreiflich, daß Lieder von solch musikalischer Bedeutung und charaktervoller Tonsprache derart unbekannt sind. Mögen sich namentlich die Sopranistinnen und die Baritonisten die Opuszahlen 25—30 vom Verleger kommen lassen. Es sind ganz wundervolle Gesänge darunter. Hier zeigt sich eine Weiterbildung der Hugo Wolf'schen Technik, die zu den größten Hoffnungen berechtigt. Nikolaus Naumow, der stimmungswaltige Baritonist, brachte die Gesänge an einem Abend des hiesigen Tonkünstler-Vereins zu derartiger Wirkung, daß er mehrere wiederholen mußte. Weniger Eindruck hinterließen die Gesänge für Frauenstimme, doch ist das nur Schuld der Sängerin. — Ein Brahms-Abend, den Frau Myscz-Gmeiner mit Eduard Behm im Auftrage der Gesellschaft für ästhetische Kultur veranstaltete, hat als einer der Höhepunkte in diesem Winter zu gelten. Musiziert wird hier mehr als gut, es sind so viel mittelmäßige Konzerte, daß selbst ein Vianna da Motta vor leerem Saal spielen mußte. — Nun haben auch die Männerchöre ihre Winterkonzerte hinter sich. Besondere Novitäten kamen nicht zum Vorschein. Der Sängerkhor des Lehrervereins (Prof. Fleisch) veranstaltete einen Richard-Wagner-Abend mit dem Liebesmahl der Apostel und Bruchstücken aus Wagners Dramen, der Neebsche Männerchor (Rudolf Werner) brachte Nicodés Meer-Ode zu recht guter Wirkung. Die Leistungen und Programme der sonstigen Vereine reichen nicht über lokale Bedeutung hinaus. Charakteristisch aber scheint es mir, daß Prof. Trautmann (der Leiter des Schulerschen Männerchors) es durchgesetzt hat, daß eine Damen-Abteilung eingerichtet wird. Und es ist bezeichnend, daß gerade die gemischten Chöre den stärksten Eindruck auf dem Programm hinterließen. Hoffentlich hält sich diese Neuerung. Man hätte auf diese Weise wenigstens gemischte Chöre mit genügend Männerstimmen. An diesem Mangel kranken vor allem unsere kleinen Kirchenchöre, die aus Mangel an Tenören und Bässen vor keine nennenswerten Aufgaben treten können. Kommt noch eine sonderbar starke Lauheit gegen religiöse Musik überhaupt hinzu, so ist es leicht erklärt, daß die künstlerischen Leistungen auf dem Kirchengesangsvereinstag einen erschreckenden Tiefstand gegenüber vielen anderen Städten aufwiesen. Vielleicht ist hier die Bachgemeinde, eine Vereinigung von spielenden und singenden Musikliebhabern, berufen, mit gutem Vorbild voranzuleuchten. Bis jetzt stand der Verein unter Leitung von Kapellmeister Schilling-Ziemßen, der sehr hübsche Leistungen mit der Wiedergabe von Bachschen Kantaten zuwege gebracht hat.

Karl Werner

**KARLSRUHE:** Im Mittelpunkt der Konzertveranstaltungen, die in diesem Winter eine

ganz bedenklich hohe Zahl erreichen, stehen nach wie vor die Symphoniekonzerte der Hofkapelle. An den drei ersten Abenden kamen neben Symphonien von Mozart, Beethoven und Brahms auch moderne Werke von Strauß („Tod und Verklärung“), Reger („Hiller-Variationen“) und Klose („Das Leben ein Traum“) zu Gehör. Mit der stets fesselnden, der Großzügigkeit wie des Schwungs nicht entbehrenden Darstellung des Inhalts und der sorgsam, durch die Trefflichkeit des Orchesterkörpers einen hohen Grad von Vollkommenheit aufweisenden technischen Durchführung erzielte Leopold Reichwein starke und nachhaltige Wirkungen. Solistisch betätigten sich in den genannten Konzerten Hedwig Marx-Kirsch, die mit Eleganz und technischer Glätte Beethovens c-moll Klavierkonzert spielte, sowie Fritz Kreisler, der mit dem meisterlich interpretierten Violinkonzert von Brahms und dem mit unserem trefflichen Konzertmeister Rudolf Deman nicht weniger erfolgreich ausgeführten Konzert für zwei Violinen von Bach Stürme des Beifalls entfesselte. — Ein von der rührigen Konzertdirektion K. Neufeldt-Karlsruhe veranstaltetes Reger-Fest brachte in zwei Symphoniekonzerten (Werke von Bach, Mozart, Beethoven, Brahms) sowohl dem Tondichter — dessen „Konzert im alten Stil“ und dessen „Romantische Suite“ unmittelbar ansprachen und mehr Anklang fanden als das eminent schwierige, von Frieda Kwast-Hodapp mit vollendeter geistiger und technischer Beherrschung gespielte Klavierkonzert in f-moll und die Klaviersonate — wie dem Dirigenten und Pianisten Reger reiche künstlerische Lorbeeren. — Einen wertvollen Konzertabend vermittelte der Bach-Verein, der unter Max Brauers verständnisvoller Leitung Händels „Alexanderfest“ zu einer im chorischem, wie solistischen und instrumentalen Teil gleich rühmenswerten, eindringlichen und klangschönen Wiedergabe brachte. — Zu nennen sind noch aus der Menge der sonstigen Konzerte: die Kammermusik-Abende des Karlsruher Streichquartetts, dessen Darbietungen bei der geistigen Durchdringung der Werke und dem fein abgestimmten Zusammenspiel starken Eindruck hinterließen, nicht minder ein Sonatenabend (Beethoven, Schubert, Brahms) von Paula Stebel und Karl Klingler und die Vorträge des Stuttgarter Trios (Max Pauer, C. Wendling, F. Saal) und der Karlsruher Bläservereinigung (Quintette von Spohr und Klughardt). Télémaque Lambrino bewies, daß er in der ersten Reihe der zeitgenössischen Pianisten steht. Wertvolle Liederabende veranstalteten Hermann Jadowker, Fritz Soot und Käthe Warmersperger.

Franz Zureich

**KÖLN:** Der unter Gustav Pielkens Leitung stehende, künstlerisch trefflich disziplinierte Kölner Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangsverein ließ bei seinem jüngsten Wohltätigkeitskonzert ganz prächtige Chorleistungen hören, indes als Solisten der Geiger Emil Sauret, der seine alten Triumphe vollgültig erneuerte, und die junge einheimische Sopranistin Henny Wolff mit ihren anmutigen Liederspenden wärmste Aufnahme fanden. — Bei einem eigenen Abend erfreuten sich der Pianist Walter Meyer-

Radon und die Geigerin Jenny Kitzig des lebhaften sehr beifälligen Interesses ihrer Hörer. — Erlesene Genüsse vermittelten in ihrem stark besuchten Konzert Willy Hess und Karl Friedberg zumal mit Beethovens G-dur Sonate und der Schubertschen Phantasie. — Ganz auf der alten Höhe zeigte sich bei seinem Baufonds-Konzert der Kölner Männergesangsverein, zu dem als Instrumentalsolistinnen die Schwestern May und Beatrice Harrison mit schönstem Resultate gewonnen waren. — In der Musikalischen Gesellschaft reüssierte der Pianist Paul Schramm hauptsächlich in technischer Beziehung, während die Geigerin Emily Gresser in Max Vogrichs „Memento mori“ mehr freundliche als bedeutende Begabung und schätzbares positives Können beobachten ließ. — Gegenstand des 4. Gürzenich-Konzerts war Bachs Weihnachtsoratorium, das unter Fritz Steinbachs stilreiner, das Wesen des Werks überall klar beleuchtender Leitung in Chören und Orchester eine ausgezeichnete Wiedergabe fand. Solisten von recht verschiedenen Qualitäten waren Marie Möhl-Knabl, Ilona Durigo, Paul Seidler und Sidney Biden. Paul Hiller

**LEIPZIG:** Während das Gewandhaus im zweiten Beethoven-Abend (Eroica, Coriolan-Ouvertüre) und der dritten Kammermusik seines vorzüglichen Quartetts (Cherubini Es, Mozart g-moll, ein Beethovensches Streichtrio) seine klassische Tradition betonte, ließ es mit Max Regers „Nonnen“ für Chor und Orchester ein keineswegs den Gipfel von Regers großer Vokalkunst, den 100. Psalm, erreichendes zeitgenössisches Werk mit Brahms' Requiem zum erstenmal in seine Hallen einziehen. Obwohl es in Leipzig seit Regers Übersiedelung nach Meiningen und dem Fehlen seines persönlich stimulierenden Elements sehr, deutlich sehr still, ja, um den Liederkomponisten bereits ganz still geworden ist, konnte die kleine geschlossene Leipziger Reger-Gemeinde den „Nonnen“ (Dortmund 1910) einen lebhaften Achtungserfolg sichern. Das Werk hat als moderne Stimmungsmusik müde-erotischen und weltschmerzlichen Charakters seine sehr schönen Momente, krankt aber tödlich an dem Talmi seiner, Erotik und Mystik, Sinnenlust und Seelenfrieden mit peinlicher Deutlichkeit ineinandermischenden dichterischen Vorlage (Martin Boelitz), an der Verlegung der musikalischen Schilderung des Seelenkampfes aus dem im Stil Palestrinas und der alten Niederländer archaisierenden Nonnengesang ins Orchester und in den übrigen Chor und der dadurch wie durch die starken, dem todesschwangeren Boden des letzten „Tristan“-Aktes und den erschütternden Klagen des todwunden Amfortas entsprossenen modern Wagnerischen und Lisztschen Elemente geschaffenen inneren wie äußeren Stillosigkeit. Der Anfang mit seinem in höchster Höhe festliegenden Geigenflimmern bereitet Regers, in der „Romantischen Suite“ allgemeiner bemerkte Schwenkung zum Impressionismus, der seiner Kunst — dem Zerfall des Klassizismus in Barock und Chaos — ganz und gar nicht ansteht. Im Orchestersatz hat Reger seit der „Sinfonietta“ sehr viel gelernt; die „Nonnen“ im besonderen bestimmt das dunkle Kolorit geteilter Bratschen. Gleich diesem stark katholisierenden Chorwerk

erfuhr auch Brahms' protestantisches Requiem durch den Gewandhauschor und zwei heimische, musikalisch vorzügliche und stimmlich ungemein sympathische Solisten (Else Siegel, Martin Oberdörffer) unter Nikisch eine klangschöne und sehr sorgfältig vorbereitete Wiedergabe. — Von großen Chorkonzerten fand im Rahmen eines Philharmonischen Konzerts der Philharmonische Chor (Richard Hagel-Braunschweig) mit Berlioz' „Fausts Verdammung“ eine recht gut besetzte, die Musikalische Gesellschaft (Dr. Georg Göhler) mit einem regelrechten kleinen Beethovenfest (Missa solemnis und Neunte Symphonie an einem Abend, mit dreiviertelstündiger Pause) eine ausverkaufte Alberthalle. Der Philharmonische Chor ist für wuchtige Aufgaben nicht groß genug, doch gesanglich und musikalisch sehr gut durchgebildet, sein Dirigent ein warmblütiges dramatisches Temperament. Der Riedelverein, der den chorischen Teil des Beethovenfestes bestritt, steht auch numerisch wieder auf alter glänzender Höhe. Sein Dirigent ergänzt Nikisch; bedeutet Nikischs Direktion den Triumph des koloristisch geadelten und vergeistigten seelischen Ausdrucks, so Göhlers den des künstlerisch durch die Zügel eines ungewöhnlich scharfen Kunstverständes beherrschten, temperamentvollen und bis zum Fanatismus enthusiastischen Willens. Von den Solisten war bei Hagel Hans Spies' Mephisto bis auf den fehlenden mephistophelischen Unterton bedeutend, Gertrud Bartschs Gretchen sehr gediegen, Georg Seibts Faust in seiner unmännlichen und zuckersüßen Wehleidigkeit unmöglich, bei Göhler das Soloquartett der Damen Cahnbley-Hinken, Nigrini (Leipziger Oper), der Herren Becker und Fenten bis auf die etwas unfreie Tonbildung des Tenors ausgezeichnet, ja, im Sopran und Baß glänzend. So fest die Zusammenstellung der beiden Beethovenschen Werke theoretisch durch den tiefen Sinn ihrer philosophischen und stilistischen Zusammengehörigkeit begründet ist, so sicher bleibt ihre gemeinsame Aufführung an einem Abend, von der immerhin begrenzten menschlichen Aufnahme-fähigkeit ganz abgesehen, ein die Missa in ihrer Wirkung unweigerlich durch die Neunte Symphonie herabdrückendes und selbst in unserer Zeit des Mammutismus auf allen Gebieten des Lebens und der Kunst nicht nachahmenswertes Experiment. Philharmonisches Orchester (Hagel) und Altenburger Hofkapelle (Göhler) bewährten sich vorzüglich. — Dieser, von keiner anderen deutschen Großstadt erreichte Reichtum an großen chorischen und symphonischen Konzerten gibt dem heutigen Leipziger Musikleben sein ganz eignes Gesicht. Ob die Fülle im Verhältnis zur Kaufkraft und dem künstlerischen Interesse der gewaltig aufstrebenden Stadt keine Überfülle bedeutet, muß die Zukunft lehren. Jedenfalls hat man bereits Anlaß, der seinerzeit etwas künstlichen Gründung des Philharmonischen Chors eine gesteigerte finanzielle Unterstützung zu wünschen und die Tatsache in sein Merkbuch zu schreiben, daß auch die Philharmonie Hans Windersteins ihren, schon durch das eigne vortreffliche Orchester notwendigen Leipziger Posten in der Hauptsache nur durch auswärtige Gastspielreisen und die

Nauheimer Sommerspielzeit auf die Dauer zu halten scheint, und daß ein brillant durchgeführtes populäres Wagnerkonzert mit Ellen Beck (Kopenhagen) neben der Kunst — Leipzig ist eine Wagnerstadt allerersten Ranges — auch oder vielleicht noch viel mehr die Kasse bereichert haben dürfte. Die dänische Primadonna ist als Gastin der Philharmonie rasch ein Liebling der Leipziger geworden. Der Atem ihres stimmlich phänomenalen und bei aller glänzenden Technik nordisch-naturwüchsigen Gesangs ist ebenso lang wie ihre Walküren-gestalt. — Besseren, doch nicht annähernd gleichen Besuch wie die Böhmen, ernteten die Petersburger, die auch Leipzig das in diesen Blättern bereits durch die Berliner Aufführung bekannte neue Streichquartett in g-moll von L. Rudolph zu Dank spielten, und die Sevciks, die die sehr tüchtigen und gediegene Erika von Binzer aus München und damit einige Hauptwerke Münchener Neuromantik (Thuilles prächtiges Klavierquintett, Walter Courvoisier's interessante Variationen über ein eignes Thema für Klavier op. 22) mitbrachten. Ein anderes kammermusikalisches Ensemble, das gemischte Berliner Hastung-Doppelquartett wurde als noch unfertig abgelehnt. — Der Gesang stellte zwei heimische Künstlerinnen: Helene Lauschke-Nilius, ein gut geschulter Sopran, die den zweiten Teil ihres Liederabends Leipziger Komponisten (Reinecke, Hans Sitt, Woldemar Sacks, Josef Liebeskind, Paul Merkel, Max Unger, Walter Niemann) freundlich einräumte, und Ella Hilarius, ein schöner hoher Sopran mit bemerkenswertem Vortragstalent. Daneben in der Gewandhauskammermusik die beiden, mit reinen und wohl ausgebildeten Stimmen begabten jungen Holländerinnen Hilly Tibo und Jacoba Repelaer, die verdienstlicher Weise die vokale Duettliteratur, wenn auch noch nicht mit Berücksichtigung so großer Spezialmeister von Kammerduetten wie Händel, Steffani oder Dvořák pflegen, und der zartsinnige und zartstimmige Boga Oumiroff. Robert Kothés, des Münchner Barden zur Laute, ehrliche, begeisterte Frische und trockner Humor ließ ihn, das deutsche Talent im Vergleich mit dem kosmopolitischen Genie Schölander, längst aus dem klimperkleinen Hotel de Prusse-Saal in den namentlich von Wandervögeln dicht besetzten Kaufhausaal übersiedeln. — Unter den Geigern fand der nicht zum besten disponierte Jan Kubelik wohl eine gut gefüllte Alberthalle, doch auch eine durch sein enttäuschendes Spiel verschärfte unerwartete Opposition in der Presse gegen seine amerikanische Reklame. Willy Burmester zog mit den üblichen Begleiterscheinungen vorbei: volles Haus, Tanznippes alter Meister in eigener Frisur und größere klassische Konzerte, denen seine geschliffene spielerische Eleganz doch nicht bekommen kann. Bronislaw Huberman eroberte sich mit dem Beethovenkonzert das Gewandhaus. Ein Friedberg der Geige, ein intimer Zeichner und dem Kunstwerk gegenüber ein echter Jünger Joachims von feinnervigster Schmiegsamkeit des inneren rhythmischen Flusses. Jan Niwinski behinderte eine Indisposition an der vollen Entfaltung seines Könnens. — Am Klavier sah man eine glän-



zende, aristokratisch kühle Virtuosin von europäischem Ruf und französischer Schule, Germaine Schnitzer, und eine Reihe vielversprechender Talente. Als grundsolider Techniker und guter formalistischer Musiker, doch geistig uninteressanter und hausbackener Künstler spielte der helvetisierte Russe Marcian Thalberg, der von Thalberg dem Ersten freilich leider mehr das innere geistige Phlegma und die Lauwärme des Empfindens als die leichte technische Brillanz geerbt hat. Dagegen fesselte der Schotte John Petrie Dunn in zwei Klavierabenden gerade am meisten durch sein Menschentum, durch seine, schwermütigen Empfindungen restlos ergebenden intimen Seelenregungen und sein erfreulich wenig schablonenhaftes Programm (S. Bachs Capriccio über die Abreise seines vielgeliebten Bruders, Präludien von Heller und aus der Hebbel-Suite von Walter Niemann). Hier der reine Schotte; bei seinem jungen Landsmann William Lindsay auch viel Keltenblut in der inneren Lebhaftigkeit des musikalischen Mitempfindens, dem prächtigen rhythmischen Schwung seines von feinen Impulsen bewegten, durch und durch lyrischen und intimen Spiels (Brahms' B-dur Konzert, Liapounoff's Ukrainische Rhapsodie). Neben Oumiroff trat Bogea Socias solistisch, neben Bieler Emmi Knoche (Braunschweig), eine zartsinnige Eusebius-Natur, die auch Chopin wohl etwas ins Schumannisch-Deutsche übersetzte, sich aber in allem als eine ausgezeichnete und technisch brillante Künstlerin erwies. Auch der zweite Braunschweiger Gast, August Bieler, war eine der freudigsten Überraschungen dieses Winters. Intimität und Noblesse sind die charakteristischen Eigenschaften seines, von Wilhelm Raabes Geist gesegneten Spiels. Er ist ein Meister seelisch wie tonlich aufs feinste differenzierten Vortrags von nicht sehr großem, doch edlem und vollaftigem Ton, von einem so außergewöhnlich weiten und elastischen Bogenstrich, wie ihn nur sehr wenige Cellisten erreichen (Sonaten von Beethoven und Richard Strauß). — Die dritte, gleich eindrucksvoll verlaufene Melodram-Matinee Bruno Tuerschmanns mit Josef Pembaur jun. (Richard Strauß' „Enoch Arden“ und „Schloß am Meer“) erwähnt, gehört der Schlußakkord dem Komponisten Roderich von Mojsisovics. Vorzügliche Kräfte setzten alles für ihn ein: Felix Berber, der silberklare Sopran der heimischen feinsinnigen Vortragskünstlerin Ilse Helling und der etwas derbkräftige, doch sehr tüchtige Pianist Hugo Kroemer; die Fermate blieb ein respektvoll-freundlicher Achtungserfolg. Eine lange Reihe Lieder, Klavierstücke und die Violinsonate in D erlaubte ein ziemlich gerundetes Bild seines Schaffens. Stilistisch ist es eine Mischung von Neu-München (Thuille) und Reger und ein Schwanken zur gequälten impressionistischen Hypermoderne. Stile, doch kein wirklich persönlicher Stil. Seelisch umschreibt es einen warmen und herzlichen, doch recht engen lyrischen Empfindungskreis von Regerscher, unechter Volkstümlichkeit. Technisch bleibt es mangels aller gediegenen kontrapunktischen Grundlage im halben Dilettantismus stecken. Diese Musik ist in allem hypertrophisch. Ihre Einfachheit wie in Claudius' „Abendlied“ wird zur Süßlichkeit, ihre Komplizierung wie im

„Nachtlied“ zur unerträglich geschwollenen Unnatur. Die Lieder sind nicht durchlebt und aus der Grundstimmung, dem Charakter, dem Wort von innen heraus gestaltet, sondern von außen am Text vorbei dahinmusiziert. Hält man das übrige — die Violinsonate steht relativ noch am höchsten — dazu, so muß man sagen: es fehlt seiner Musik nicht nur an Gestalt und Gesicht, an Plastik und Kontur, sondern vor allem auch an Natur und innerer Entwicklung. Sie klingt oft sehr schön, ist harmonisch, enharmonisch und modulatorisch raffiniert interessant gemacht, doch zur Natur gesehen Talmi. Modernen Kitsch nennen es die ehrlicheren und gesunderen Maler. Die Musiker sind höflicher...

Walter Niemann

MAGDEBURG: In den beiden letzten Symphoniekonzerten der städtischen Kapelle im Stadttheater unter Josef Krug-Waldsee hatte das Künstlerpaar Kwast-Hodapp Erfolg. Noch größerer war der Pariser Geigerin Renée Chemet beschieden, die allerdings nur Lalo und Vieuxtemps spielte, aber beides mit virtuoser Sicherheit und innerem Feuer. — Im Tonkünstlerverein wurde ein Quartett Conrad Ansgores gespielt und Lieder von ihm gesungen, die allerdings nur den Beifall einer kleinen Minderheit fanden. Der Künstler bedankte sich durch den Vortrag der Sonate Beethovens op. 111. — Im 3. Symphoniekonzert des Magdeburger Kaufmännischen Vereins gelangte ein groß angelegtes Orchesterwerk Conrad Ansgores zur ersten Aufführung: Requiem op. 25, Tondichtung für großes Orchester, Tenorsolo und Chor. Das Werk entstand im Laufe des Sommers und liegt bis jetzt nur im Manuskripte vor. Für gewöhnlich wird der Name des Künstlers mehr mit der Welt der schwarzen und weißen Tasten in Verbindung gebracht; ein mit Lisztschen Weißen dreifach gesegnetes Klavierspiel verknüpft sich mit seinem Namen. Doch ist es bekannt, daß er eifrig an Liedern und Kammermusikwerken schafft. Wie oft in seinem Klavierspiel, geht er auch hier eigene und einsame Wege. Seine Kunst trägt tieferrnste, grüblerische Züge; das Lächeln oder gar das Lachen ist ihr fremd. Er gehört zu den musikalischen Gott-Suchern, die auf den Grund des Weltgeheimnisses blicken möchten. Wie es in Tönen auszudrücken wäre, in einer Kunst, die wesenlos ist, ewig, gleich dem Wesen, das sie sucht. Es existiert wohl keine Requiemstimmung in der Literatur, die den Zweifel, den Schmerz um Verlorenes so unbarmherzig bloßzulegen sich bemüht wie der erste Teil des Werkes, das auf einem altindischen Spruche aufgebaut ist: „Wer jenes Höchste, jenes Tiefste schaut, dem lösen alle Zweifel sich, dem spaltet sich des Herzens Knoten.“ Der Chor deklamiert die Worte in merkwürdig zerfließenden, verschwimmenden Harmonieen. Dann schildert das Orchester unendlichen Schmerz und wieder Schmerz, der ohnmächtig niedersinkt und sich immer aufs neue erhebt, anklagt, in Askese zerfleischt. Es fehlen diesem Satze die Kontrastwirkungen trotz reichster instrumentaler Mannigfaltigkeit. Noch nie war ein Schmerz in der Welt so groß, den nicht eine — wenn auch bescheidene — Erinnerung an Glück abgelöst hätte um ihn in umso größerer Heftigkeit erstehen zu lassen. Eine ganztonig aufsteigende funkelnde,

zum Licht aufsteigende Trompetenmelodie weist schließlich auf den zweiten Teil hin, der in aureolenhafter Weise um ein mystisch-schwer-mütiges Gedicht von Novalis: „Wunden gib't, die ewig schmerzen“, leuchtende orchestrale Kreise zieht. Dieser zweite Teil war der Zuhörerschaft der willkommenere. Das Werk wurde von Krug-Waldsee, dem städtischen Orchester und dem Chöre des Magdeburger Lehrergesangsvereins, wie man hört, zur Zufriedenheit des anwesenden Komponisten aufgeführt. Spörry-Berlin sang das Tenorsolo. Ansorge konnte sich für den lebhaften und lange anhaltenden Beifall bedanken.

Max Hasse

**MANNHEIM:** Die dreiletzten musikalischen Akademien brachten als Novitäten: Bernhard Sekles' Kleine Suite für Orchester, dem Andenken E. Th. A. Hoffmanns gewidmet, Felix Weingartners Dritte Symphonie (E-dur) und einige Lieder mit Orchesterbegleitung, Arnold Schönbergs „Pelleas und Melisande“ und Busoni's Konzert für Klavier und Orchester mit Schlußchor. Die Werke von Weingartner und Busoni ermüdeten trotz geschickter Arbeit durch ihre innere Leere und den Mangel an Konzentration; Sekles schuf charakteristische Stimmungsbilder; Schönberg interessierte in hohem Grade, weil in ihm sicher eine ungewöhnliche gestaltende Kraft wohnt, die nach neuen Bahnen drängt. Seine „Lieder des Pierrot Lunaire“ sind freilich verfehlt, aber sein Sextett „Verklärte Nacht“ fand, vom Rebner-Sextett vorzüglich gespielt, auch den Beifall der konservativsten Musikverständigen. Ganz anders wurden Weingartner als Dirigent und Busoni als Pianist gefeiert. Als Solisten errangen Franz von Vecsey (Bruchs Konzert in g-moll) und Lucille Marcel (Lieder von Beethoven und Weingartner) starke Erfolge, obwohl die Sängerin nicht völlig auf der Höhe stand. — Im Philharmonischen Verein spielte Moriz Rosenthal Liszt und Chopin, das Rosé-Quartett mit Alfred Grünfeld Schuberts Forellenquintett, dem des gleichen Meisters Quintett in C-dur vorausging. Grünfeld spielte Klaviermusik Schuberts in poetischer Feinheit. Das Mannheimer Trio (Rehberg, Birkigt und Müller) gab erfolgreich einen Beethoven-Abend, Otto Voß und Fritz Hirt einen wohl gelungenen Sonatenabend mit Bach, Mozart und Beethoven. Das Böhmisches Quartett erntete im Konzertverein mit Haydn, Max Reger (op. 109) und Schubert stürmischen Beifall. Ernst Kraus zog einem Gastspiel auf der Bühne, auf der er einst groß ward, eine Liedermatinee vor. Der Cellist M. Frank wirkte erfolgreich mit, und Erik Hafgren begleitete. Im Musikverein brachte Felix Lederer die f-moll Messe von Bruckner vorzüglich zur Aufführung. In pompöser Weise feierte der Lehrergesangsverein das Jubiläum seines 25jährigen Bestehens. Das Festkonzert brachte nur Werke, die früher schon gesungen wurden, so „Das Meer“ von Nicodé und Chöre von Schubert, Cornelius und Hegar. Maria Freund war die Solistin. In einem Hauskonzerte der Hochschule für Musik brachte der Franzose Théodore Dubois eigene Kammermusik zur Wiedergabe. — In eigenen Konzerten

errangen sich Ida Isori und das Ehepaar Ney-van Hoogstraten den wohlverdienten Lorbeer.

K. Eschmann

**MOSKAU:** Die Kaiserlich Russische Musikgesellschaft beging eine große Feier im 1. Konzerte, die dem Dirigenten Alexander Glazounow anlässlich seines 30jährigen Jubiläums als schaffender Künstler galt. Der junge Pianist Nikolai Orlow spielte mit jugendlichem Feuer und tiefem Empfinden Glazounow's neues Klavierkonzert, das gewiß eine Bereicherung der Klavierliteratur bedeutet und dem Pianisten dankbare, wenn auch höchst schwierige Aufgaben stellt. Im 2. Konzert war Emil Kuper der Dirigent, der energisch und zielbewußt die Zweite Rachmaninows vorführte, sowie Scriabin's „Extase“, deren Wiedergabe das Aufgebot seiner ganzen Kraft erforderte. Kathleen Parlow trug künstlerisch gediegen Glazounow's Violinkonzert vor und etliche Zugaben, die rauschenden Beifall hervorriefen. — S. Wassilenko, der seine symphonischen Darbietungen in historischer Reihenfolge vorführt, hat aus dem Staub des Mittelalters die Musik zur Laute der Minnesänger und Troubadours auf das Konzertpodium verpflanzt. Die Manuskripte sind von ihm in Archiven entdeckt und für Streichorchester und Harfen bearbeitet worden. Die Musik klang zuweilen etwas herb für unser Ohr, jedoch waren darunter Episoden von unvergleichlicher Schönheit, insbesondere ein Gebet an die Madonna von einem Unbekannten, eine wahre Perle in harmonischer und melodischer Hinsicht. Die Sängerin A. Neshdanowa und der Geiger B. Sibor wirkten erfolgreich mit. — Die Philharmoniker hatten S. Rachmaninow zum Dirigenten der drei ersten Konzerte. Die Solisten waren: Anton Hekking, der wohlbekannte Cellist, Baklanow (Wotans Abschied), Ilona Durigo und Josef Hofmann. — Sergei Kussewitzki hat sich zu einem Meister des Taktstocks entwickelt. Beethovens Vierte und andere Werke wurden in ihrem innersten Kern erfaßt und wiedergegeben. Ferruccio Busoni fand als Pianist hohe Anerkennung. Kussewitzki hatte für die Leitung von zwei Konzerten Arthur Nikisch gewonnen. Brahms' Erste bedeutete ein Erlebnis. Elena Gerhardt sang mit abgeklärtem Vortrag und stilistischer Reife Lieder von Strauß. — Kussewitzki hat auch Sonntags-Matineen mit symphonischen Vorführungen eingerichtet unter Leitung von W. Orlow, der sich als befähigter Dirigent erwiesen hat. Die Solisten sind junge Musiker, denen damit Gelegenheit geboten wird, ihre Künsterschaft zu erproben. — Die Moskauer Symphonische Kapelle unter W. Bulytschew brachte Haydns „Schöpfung“ zu Gehör. Die Solisten F. Dobrowolska, Bogdanowitsch (Tenor) und Tichonow (Baß) führten ihre Aufgabe erfolgreich durch, der Chor zeichnete sich durch Reinheit und Präzision aus. — Von Klavierabenden sind in erster Reihe die von Busoni zu verzeichnen, dessen Auftreten einen starken Eindruck hinterließ. Josef Hofmann (vielleicht der gefeierteste Künstler in Moskau) hat an drei Klavierabenden seine Zuhörerschaft berauscht. — Von den heimischen Künstlern seien genannt: Drei Beethoven-Abende (Sonaten) von K. Igoumnow, sehr gediegen, ein Chopin-(Etudes) und ein Brahms-Abend von Beklemischew,



künstlerisch hochstehend. W. Orlow bewährte sein schönes Talent an Schumann und Scriabin. Borowski bot an seinem Klavierabend künstlerisch Wertvolles. — Auf dem Gebiete der Kammermusik entfaltet der Verein von Eugen Gunst intensive Tätigkeit. — Ein Verein, der sich „Beethoven-Studie“ nennt und von D. Shor geleitet wird, ist mit Vorführungen der ersten Werke des Meisters erfolgreich aufgetreten. — M. Meytschik (Klavier) und Al. Moguilewski (Violine) erfreuten mit herrlichen Sonatenabenden, Prof. Al. Goldenweiser (Klavier) und B. Sibor (Violine) boten ebenfalls genussreiche Sonatenabende. Bedeutend war der Abend des Cellisten Joseph Preß. — Die Liederkunst wird von Marie Olenine d'Alheim, der Gründerin der „Maison du Lied“ in vollendeter Weise gepflegt.

E. von Tidebühl

**MÜNCHEN:** Einen Münchener Komponistenabend, bei dem Friedrich Klose mit dem langsamen Satze seines Streichquartetts in Es — das dann kurz darauf durch das Frankfurter Rebner-Quartett in einer Veranstaltung der Mozartgemeinde ganz zu Gehör kam —, Walter Braunsfels mit Klavierstücken („Lyrischer Kreis“), Ernst Boehe und Hermann Bischoff mit Liedern, Walter Courvoisier mit orgelbegleiteten Gesängen (nach Michelangelo) und einer Passacaglia mit Fuge in b-moll für Klavier, August Reuß mit Melodramen, Anton Beer-Walbrunn mit seiner Klavier-Violinsonate in d-moll zu Wort kamen, veranstaltete unter Mitwirkung des Heyde-Quartetts, des Baritonisten Udo Hußla und der Pianistin Anna Hirtzel-Langenhau die Ortsgruppe München des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen. Ferdinand Löwe machte mit der als Talent- und Könnensprobe bewundernswerten, aber nicht eben sympathischen Schauspielouvertüre des jungen E. W. Korngold bekannt, an demselben Abend, da Heinrich Kiefer in ganz glänzender Weise das Schumannsche Violoncello-Konzert spielte. Für zwei Klavier-Violinsonaten von Emmanuel Mór (op. 74 in a-moll und op. 54 in G-dur) versuchten R. G'schrey und R. Rettich zu interessieren: nicht ohne äußeren Erfolg. Ossip Gabrilowitsch ist in seinem historischen Klavierkonzert-Zyklus bei Beethoven angelangt; in seinem letzten symphonischen Konzert hatte Moriz Rosenthal einen großen Erfolg mit dem virtuos, aber ziemlich poesielos gespielten e-moll Konzert von Chopin. Starken Eindruck machten als Klavierspieler auch Bruno Hinze-Reinhold, Frederick Morley, Germaine Schnitzer, Else Gipser, geringeren Marcian Thalberg und Françoise Morin. Bemerkenswerte Duo-Abende mit Klavier und Violine gaben Artur Schnabel und Carl Flesch (Beethoven), Walter Braunsfels und Felix Berber, A. Schmid-Lindner und Marie Kraus v. Stubenrauch und die italienischen Geschwister Olga und Umberto Supino. Während die Violoncellistin E. Bokmayer sich mit der Pianistin G. Prelli zu gemeinsamem Musizieren verbunden hatte — beide jungen Damen sind begabte Künstlerinnen, die etwas versprechen —, tat sich die Harfenistin Maud Gallé mit dem Geiger Paul Thoma zusammen, der sich namentlich auch mit der Solosonate in d-moll, op. 12 von R. Oppel als echtes Geigentalent erwies. Von gesanglichen

Berühmtheiten waren Selma Kurz in einem Konzert mit Orchester, Julia Culp in einem Liederabend zu hören. Von neuen Erscheinungen sind in erster Linie zwei Altistinnen zu nennen: die Bedeutendes versprechende E. von Pander und die vorderhand namentlich durch ihre schöne Stimme erfreuende Fr. Kemény. Ich nenne außerdem Elsa Dankewitz, die für Lieder von A. Mendelssohn, R. Kahn, K. Kämpf und P. Schwers eintrat, Katharina Büsing-Gosch und Marie Rapp. Auf kammermusikalischem Gebiete erfreuten die „Münchener“ mit einem Brahms-Abend, bei dem Walter Lampe pianistisch mitwirkte, während das Rebner-Quartett seinen Mozart-Schubert-Zyklus erfolgreich zu Ende führte. Endlich bot die Deutsche Vereinigung für alte Musik (Elfriede Schunck und die Herren E. Wagner, Chr. Döbereiner, A. Hitzelberger) Werke von Joh. Stamitz, dall' Abaco, Händel, Couperin, Milandre und J. Chr. Mann.

Rudolf Louis

**PARIS:** Der Fortschritt ist in keiner Kunst so unerbittlich wie in der Musik. Das mußte wieder einmal zu seinem Schaden der verdienstliche Théodore Dubois im Konzert Colonne (Gabriel Pierné) erfahren. Der ehemalige Direktor des Konservatoriums, der dieses Amt nur aufgab, um sich wieder ganz der Komposition zu widmen, ließ seine neue Zweite Symphonie aufführen, und dieses achtungswerte Werk, von dem man nicht einmal sagen kann, daß es reaktionär gehalten sei, wurde von den strengen Richtern der oberen Gallerie erbarmungslos ausgepiffen. Es kann kein Zweifel darüber herrschen, daß die Spektakelmacher nicht sowohl das Werk als den Namen seines Urhebers auspiffen, der bei den jungen Musikern nun einmal als die Säule der Reaktion und der Routine gilt. Nur in einem Punkte hatten die unerbittlichen Scharfrichter einiges Recht, indem sie in einem oft wiederkehrenden Motiv eine Erinnerung an die allbekannte Baritonarie aus Massenet's Herodias „Vision fugitive“ erkannten und in Gelächter ausbrachen, sobald dieses Motiv wiederkehrte. Ein bisher unbekannter Komponist, der den holländischen Namen Droeghmans führt und ein Schüler Vincent d'Indy's ist, führte sich dagegen nicht ungünstig ein mit einem zwei-sätzigen Orchestergemälde „Auf dem Kirchhofe“. Der zweite, kürzere Teil zeigt schon eine große Sicherheit der Orchestrierung. Die Aufnahme war ermutigend. Auch der jüngere Bruder des Dirigenten des Colonne-Orchesters, Paul Pierné, erregte einiges Interesse für sein symphonisches Gedicht „Vom Schatten zum Lichte“. — Bei Lamoureux-Chevillard wurden zwei neue Phantasien für Klavier und Orchester gespielt. Diejenige von Charles Quef entbehrt gar zu sehr der Originalität, während die von Périlhou einige hübsche Züge aufweist; aber hier erscheint das Hineinziehen der Orgel ziemlich überflüssig. Einen vortrefflichen Eindruck in jeder Beziehung machte dagegen das Orchestergemälde von Guy Ropartz „Die Jagd des Prinzen Artur“. Sehr günstig wurde bei Lamoureux der in Paris neue Klavierspieler Joseph Lhévinne aufgenommen, der in Liszts Es-dur Konzert große Sicherheit mit ebenso großer Bravour verband. — Der österreichische Tonsetzer Emanuel Moór hat sich nach und nach in Paris zu einem ge-

**P**PRAG: Die schlechten Konzerte sollen nach alter Gewohnheit auch heuer wieder, solange es geht, mit Stillschweigen übergangen werden — das ist noch immer eine der besten Formen der musikalischen Kritik — und von den guten sollen nur die besten erwähnt sein. Spreu muß immer vom Weizen gesondert werden. Auffallend ist heuer die Vorliebe der Pianisten für Prag. Bisher haben sich Paul Goldschmidt, Georg Lalewicz, Frederic Lamond und Conrad Ansoerge hören lassen. Die beiden letzteren haben, Lamond mit einem Beethoven-Programm, Ansoerge mit Liszt, Chopin und Beethoven, wieder ungemein tief gewirkt. Mit dem famosen Arnold Rosé, dem Primarius des Wiener Quartettes gleichen Namens, hat Bruno Walter einen dritten Beethoven-Violinsonaten-Abend veranstaltet; opus 12 No. 2 und 3, opus 27 und 96 standen diesmal auf dem Programm, das durch seine bis ins einzelne gehende künstlerische Durchführung wahre Stürme des Beifalls auslöste. Aus der Sippe der Geiger ließ

langweilig. Dr. Ernst Rychnovsky  
**RIGA:** Einen ungetrübten Genuß bot der Violoncellist Belousoff, der in Gemeinschaft mit dem als Dirigent und Pianist bekannten Künstler Safonoff einen Beethoven-Abend veranstaltete, an dem drei Sonaten des Meisters für Violoncello und Klavier in stilreiner und meisterhaft abgeklärter Weise zu Gehör gelangten. Mit einem Beethoven-Abend kam auch Josef Hofmann, jener glänzende Virtuose und Musiker, der hier seit Jahren seine große, treu zu ihm haltende Gemeinde besitzt. Er gab im ganzen vier Konzerte mit starkem Erfolg. Bedeutendes Interesse erregte desgleichen Ferruccio Busoni. Ob der stark subjektiv ausgeprägten Auffassung in seinem Spiel spalteten sich freilich die Meinungen. Keine Frage indessen: unter den Pianisten bleibt Busoni einer der hervorragendsten, eine scharf umrissene Individualität, vor der man sich beugen muß. Berechtigte Bewunderung ward dem Berliner Domchor zuteil. Unter der überlegenen Leitung Prof. Rüdels vollführte er wahrhaft ideale Leistungen, die an Klang, Farbe, Reinheit und Gestaltungselastizität den weitestgehenden Anforderungen gewachsen waren. Die unter Georg Schneevogts trefflichst bewährter Leitung stehenden Abonnementskonzerte des Rigaer Symphonieorchesters brachten an Solisten die Koloratursopranistin, Elfriede Goette, den

Baritonisten Mos'schuchin und die Mezzosopranistin Anna von Sherebzwow. Eigene Konzerte unter Mitwirkung des genannten Orchesters gaben der feinfühligste Oratoriensänger George A. Walter, sowie der Klaviervirtuose Joseph Sliwinski. Carl Waack

**ST. PETERSBURG:** Eine Tschaikowsky-Feier großen Stils hatte diesmal Kussewitzki mit seinem ausgezeichneten Orchester veranstaltet, vier Abende, an denen die größten symphonischen Werke des Meisters aufgeführt wurden. Die Solisten Gabriele Christmann und der Tenor Altschewsky (Duett „Romeo und Julietta“), Press (Rokoko-Variationen), Mohilewsky (Violinkonzert) und Igumnow (b-moll Konzert) trugen viel zum außerordentlichen Erfolge des Zyklus bei. Das Hauptinteresse des 1. der acht Abonnementskonzerte Kussewitzki's konzentrierte sich auf Busoni, der mit dem Es-dur Konzert von Beethoven und Liszts „Totentanz“ seinen Weltruhm bewährte. Auch seine Klavierabende werden stark besucht und üben eine faszinierende Wirkung auf die Hörer aus. In seinem 2. Konzert war es wieder Kussewitzki, der mit Scriabinis „Ekstase“ einen Sturm der Begeisterung entfesselte, während Werke von Fanelli und Debussy nur mäßigen Beifall fanden. Rosa Fear sang mit feinem, kultiviertem Vortrag Lieder von Debussy und anderen französischen Meistern. In einem Beethoven-Abend zeigte Kussewitzki wiederum sein großes Können mit der Interpretation der Neunten. — Von den Siloti-Konzerten ist im allgemeinen auch nur sehr Rühmliches zu melden. Viele Neuheiten für Petersburg bringen uns die stets ausverkauften Abendkonzerte des energischen Liszt-Schülers. Im 1. fesselte Frau Sbrujewa mit Mahlers „Kindertotenliedern“; recht interessant waren auch zum Teil ein dramatisches Scherzo von Julie Weissberg (Schülerin Humperdinck's und Rimsky-Korssakow's) und das Scherzo „Le joli jeu de furet“ von Roger-Ducasse. Lalo's reizvolles Cellokonzert mit Anton Hekking als Solisten vervollständigte das Programm. Ilona Durigo, die auch in einem eigenen Konzert mit Siloti am Klavier berechnete Triumphe feierte, brachte im 2. Konzert die Wagnerschen Gedichte prächtig zum Vortrag. „Valse nobles et sentimentales“ von Ravel sind geistreich geraten und gefielen sehr; das Konzert begann Siloti mit Rachmaninow's glänzend ausgeführter e-moll Symphonie. Von Siloti's Wiedergabe der Wanderer-Phantasie von Schubert-Liszt in einem populären Konzert unter Leitung Albert Coates' genügt zu sagen, daß es ein seltener Genuß war und Coates ihn erhöhte. Sensation erregte das Wiedererscheinen Josef Hofmanns im 3. Siloti-Konzert. Der vergötterte Liebling Rußlands erzielte diesmal mit Tschaikowsky's b-moll Konzert und Es-dur Konzert von Liszt einen durchschlagenden Erfolg. — Mit einer Symphonie von Glass stand eine Novität auf dem Programm des 1. Konzerts der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft unter Ssafonow's Leitung. Das Werk ist nicht uninteressant, geistig indessen unbedeutend und im Stil stark eklektisch. Die Wiener Hofopernsängerin Maria Voluntas zeigte in Gesängen von Sgambati und anderen eine sehr bedeutende, namentlich in der Tiefe

wirkungsvolle Stimme. — Der Berliner Hof- und Domchor unter Leitung Prof. Rüdels ließ sich in zwei Konzerten zum ersten Male hier hören. Die Darbietungen hätten von seiten des Publikums eine größere Teilnahme verdient; denn was hier geboten wurde, gehört zu dem Vortrefflichsten, was man im Chorgesang zu hören bekommt. Mit den einheimischen russischen a cappella-Chören läßt sich das Stimmmaterial allerdings nicht vergleichen. — Einen unbedingten großen Erfolg hatte die jugendliche Auer-Schülerin Cäcilie Hansen. Die Klavierabende von Georg Boskoff, Maria Carreras und Arthur Lemba konnte ich nicht besuchen, doch höre ich von zuverlässiger Seite, daß Lemba großen Erfolg hatte und Boskoff ein ausgezeichnete Musiker ist.

Bernhard Wendel

**STRASSBURG:** Den Reigen der städtischen Abonnementskonzerte eröffnete Pfitzner mit einem romantischen Abend (Marschners klangschöne „Vampyr“-Ouvertüre und „Heiling“-Arie — von Manoff —, einige von Pfitzner instrumentierte Schumann-Lieder, ein zarter Suitensatz von Massenet und Tschaikowsky's „echtrussische“ F-dur Symphonie mit dem Pizzicato-Scherzo). Der Höhepunkt des 2. war Beethovens Neunte, von Pfitzner bis auf den zu beschleunigten ersten Satz mit großzügigem Elan interpretiert (Soli die Damen van Lammen und de Haan, die Herren Kohmann und Denys); vorauf ging eins der schönen Bachschen Brandenburgischen Konzerte. Etwas bunt und — bis auf die Egmont-Ouvertüre — ziemlich eindrucklos war das 3. (Elgars Variationen, die E. T. A. Hoffmann-Suite von B. Sekles, raffiniert gemacht, aber unnatürlich, ein Violinkonzert von Saint-Saëns' und ein langatmig-gequältes „Poème“ von E. Chausson — Violine Fr. Hirt-Heidelberg). Das 4. unter Prof. Münch brachte Schumanns in der ersten Hälfte recht matte Faustszenen; Kase-Leipzig ein ausgezeichnete Bariton, weniger gefiel Tilly Cahn-bley-Hinken und der „fromme“ Mephisto des H. Gless. Herrliche Eindrücke ergab das 5. Konzert mit Haydns Es-dur und Beethovens Fünfter Symphonie sowie dem Chopin'schen e-moll Konzert, von Ossip Gabrilowitsch wunderbar poetisch gespielt. — Die erste städtische Kammermusiksaison (Quartett Grevesmühl) brachte als Novität ein teilweise etwas gesuchtes, doch gut gearbeitetes Klavierquartett von Jongen-Lüttich (selbst am Klavier). — Am zweiten Abend des Tonkünstlervereins ließ sich die Pariser Vereinigung für alte Instrumente hören; trotz guten Spiels und reizendem, nur etwas müdem Gesang von Fr. Buysson sagt uns diese Literatur für einen ganzen Abend doch zu wenig. Den dritten Abend füllte das vortreffliche Rebner-Quartett aus, u. a. mit einem im Brahms-Ovořák-Stil gefällig gemachten Quartett von Zemlinsky. Ungemein reizvoll ist das Spiel des Pariser Capet-Quartetts (vierter Abend), das u. a. (mit Frl. Tagliaferro) ein Klavierquartett von Gabriel Fauré vorführte, eine mehr elegante als tiefe Musik. — Erhabene Eindrücke vermittelte ein Bachkantatenkonzert in der Wilhelmer Kirche (Prof. Münch), u. a. mit Agnes Leydhecker; auch der „Messias“ fand vom Thomaschor (König) eine gelungene Wiedergabe (Soli u. a. Haas-Karls-

ruhe, Frau Altmann-Straßburg). Im Männergesangsverein blieb der leicht tremolierende, nicht sehr ausdrucksreiche Alt von Ida Kuhl-Dahlmann (Köln) trotz schönen Klangs etwas hinter meinen Erwartungen zurück. — Der Orchesterverein (Frodl) hatte sich mit Schumanns Frühlingssymphonie eine für Dilettanten zu schwere Aufgabe gestellt; reizend klangen durch Frau von Conta einige von Baußnern zierlich instrumentierte altfranzösische Gesänge. Besser gelang der „Philharmonie“ (Riff) Beethovens Erste, und die Pariser Pianistin J. Franquin errang mit dem Grieg-Konzert einen hübschen Erfolg. Auch der Frauenchor (Frodl) gab ein gefälliges Konzert; eine Massenet-Feier — für den französelsnden Teil des Publikums — erwies die relative Mittelmäßigkeit dieses Meisters der echt gallischen Phrase. — Soloabende gaben Yvette Guilbert, deren reizendes Rezitationstalent nur die unschöne Gesangseinkleidung weglassen sollte, ferner unser Bariton von Manoff mit seiner klavier-tüchtigen Gattin (u. a. Dichterliebe und Brahms' Händelvariationen) und endlich Hermann Gura mit seinem nicht sonderlich vornehmen Bariton; seiner Frau Annie Gura-Hummel blühender Mezzosopran fand reicheren Beifall. Die Alexander Ritterschen Duette („Liebesnächte“) sind sozusagen „Musik aus zweiter Hand“ (Wagner), und eine Anzahl Eulenspiegelien aus „Des Knaben Wunderhorn“, von Franz Mikorey in ungemein gesuchter, ganz unpopulärer Art komponiert, konnte nicht sehr gefallen.

Dr. Gustav Altmann

**W**ARSCHAU: Gut besucht, aber ohne stärkere künstlerische Eindrücke verläuft die Konzertsaison der Philharmonie. Von neuen größeren symphonischen Werken bekamen wir eigentlich bis jetzt nichts zu hören. Gibt es doch so viele gute alte Werke! Der Symphonieen-Zyklus in den Sonntagnachmittagskonzerten (Haydn — Mozart — Beethoven) macht immer volle Häuser; von den Abonnementskonzerten am besten besucht waren die unter der Mitwirkung von Busoni, Jadlowker und Thibaud. Busoni's Spiel (Es-dur Konzert von Beethoven) fand man nach der virtuellen Seite ausgezeichnet, aber etwas maniert; der ausgezeichnete Geiger Jacques Thibaud hat einen großen Erfolg davongetragen. — Zu den größeren und besseren Leistungen des Philharmonischen Orchesters unter Z. Birnbaums Leitung gehörten die Aufführungen von „Heldenleben“ und „Zarathustra“ von Strauß, die „Wallenstein-Trilogie“ von d'Indy und ein Brahms-Konzert (Haydn-Variationen und c-moll Symphonie). — Einen tiefen Eindruck hinterließ das Auftreten von Heinrich Melcer, der sein zweites Klavierkonzert zu hören gab; das Werk gehört zweifellos zu den besten seiner Art, die in der letzten Zeit geschrieben worden sind.

Henryk von Opieński

**W**EIMAR: Im 3. Abonnementskonzert des Hoftheaters gab es eine interessante Aufführung: ein von dem derzeitigen Kustos des Liszt-Museums, Peter Raabe, ausgegrabenes kleines Werk von Franz Liszt. Es handelt sich um eine Trauerode „La Notte“ für Orchester allein. Dieses stimmungsvolle schlichte Werkchen ist die letzte der drei

Traueroden, die Liszt anfangs der sechziger Jahre während seines Aufenthalts in Rom schrieb. Die erste „Les Morts“ erlebte in der vorigen Saison ihre Uraufführung und die zweite „Le Triomphe funèbre du Tasse“ ist im Druck erschienen. Das Manuskript der „La Notte“-Partitur trägt nach einer Veröffentlichung Raabes folgenden Vermerk: „Madonna del Rosario 64, Juny“. Am Schluß steht als Titel: „Die Nacht“ (auf Michelangelo's „Notte“ sich beziehend). Ein weiterer eigenhändiger Zusatz Liszts spricht den leider unerfüllten Wunsch aus, dieses Stück, falls bei seiner Beisetzung Musik stattfinden sollte, neben der früher komponierten Oration „Les Morts“ vorzutragen. Die Komposition selbst ist eine freie Orchesterbearbeitung von „Il Penseroso“ (Der Denkende) aus den „Années de Pèlerinage“ des Meisters und zeigt alle Schwächen und Vorzüge des Schöpfers der „Heiligen Elisabeth“. Dumpfe Paukenrhythmen, einstimmige, schwelgende, in üppigen Wohlklang getauchte Streichermelodien, homophone Gestaltungsweise, kleine rezitativartig gehaltene Stellen und bekannte ungarische Schlußmotive in breiterer Form als Erinnerungsmomente aus seiner Jugendzeit, das sind die Hauptmerkmale des tief empfundenen Werkchens. Die Stellung im Programm (zwischen dem letzten, fröhlichen Wienerntum atmenden Satz der Dritten Symphonie Bruckners und dem A-dur Konzert Liszts) sowie der moderne Konzertraum nahmen dem ersten Stück einen großen Teil seiner Wirkung. In der Kirche oder in einem Karfreitagskonzert wird dieses „Memento mori“ eine ungleich größere Wirkung ausüben, als dies, trotz der trefflichen Wiedergabe unter der liebevollen Führung Raabes, bei uns der Fall war. Carl Rorich

**W**IEN: Festkonzerte der Gesellschaft der Musikfreunde, die jetzt die Hundertjahrfeier ihres Bestehens begeht. Zweifelloß, daß sie in diesem Säkulum das Herz des musikalischen Wien war: oftmals schwächer schlagend, manchmal unruhig und neurasthenisch, wie es bei unvermeidlichen Krisen schon geht; oftmals in seiner Liebe und seinem Haß irrend, — immer aber doch ein wirkliches Herz und ein vornehmenes dazu. Fast die gesamte österreichische Musik — produktive und reproduktive — ist von dort ausgegangen oder hat dort gemündet. All unsere großen Tonsetzer, von Beethoven an bis Brahms, waren Ehrenmitglieder der „Gesellschaft“, haben durch tätige Mitarbeit — sei es durch Werke, die für die Gesellschaftskonzerte komponiert wurden, sei es durch Rat und Führung, sei es durch interpretatorische Tätigkeit — an dem großen Bau mitbauen geholfen und zur Erreichung des ernstlichen Zieles mitgewirkt, aller Musik großen Stils eine Heimstätte zu schaffen. Unmöglich, hier auf Einzelheiten zu verweisen; wer das Stück Musikgeschichte, das in dem Namen „Gesellschaft der Musikfreunde in Wien“ ausgedrückt ist, mitleben will, mag all das in der von Richard von Perger in seiner fleißigen Art begonnenen, von Dr. Robert Hirschfeld in bedeutsamer Prägnanz und guter Klarheit beendeten, von Professor Eusebius Mandyczewsky statistisch ergänzten, in zwei stattlichen Bänden vorliegenden Geschichte der „Gesellschaft“ nachlesen. Zwei Taten nur sind ausdrücklich hervor-

zuheben: die vor mehr als 50 Jahren erfolgte Gründung der Gesellschaftskonzerte, in denen fast alle großen vokalen Werke hohen Stils — alte und neue — zur Aufführung gelangten; die u. a. von Herbeck, Brahms, Rubinstein, Hellmesberger, Hans Richter, Gericke, Ferdinand Löwe dirigiert wurden und denen jetzt durch Franz Schalk nach Jahren des Stagnierens durch unverdrossene Vorkämpferschaft für die gewaltigen Schöpfungen Bachs, Beethovens, Händels, Mendelssohns und Bruckners, durch unbeirrtes Einsetzen für manche der bedeutenden oder verheißungsvollen Lebenden (Gustav Mahler voran, aber auch Max Reger, Josef Reiter, Karl Prohaska, Richard Mandl) wieder die Führung des Wiener Konzertlebens glückt ist. (Die ihnen freilich durch die gedankenlosen, immer wieder auf das Abschnurren derselben glänzenden symphonischen Grammophonplatten gestellten Programme der Philharmoniker allzuleicht gemacht wird.) Die zweite Tat: Die Gründung des Konservatoriums, seit ein paar Jahren als „K. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst“ verstaatlicht und von der „Gesellschaft“ abgetrennt. In seiner Leistung und in deren Resultaten allen ähnlichen Anstalten überlegen: die bedeutendsten Sänger und Instrumentalisten sind aus dieser Schule hervorgegangen, Dirigenten wie Felix Mottl, Tondichter wie Mahler und Hugo Wolf haben dort ihre Studien gemacht, Bruckner hat dort gelehrt — um nur ein paar Namen aufzuführen, die mit unserer Zeit verknüpft sind. Kein Wunder, daß man diese Feier mit besonderer Liebe begangen hat; bezeichnend nur, daß man die Mitwirkenden nicht aus der Schar erlesener Künstler wählte, die im Konservatorium herangebildet worden waren und daß die Programme neben den Werken der „Ehrenmitglieder“ Beethoven, Brahms und Bruckner nicht auch solche der besten schöpferischen Tondichter enthielten, deren Jugend und Studienzeit mit dieser Anstalt verachsen war. Unter stürmisch feierndem Jubel und unter den Zeichen eines besonderen Danks, der Franz Schalk als dem rastlosen und immer hohen Aufgaben zugewandten Führer (und Zu-führer frischen, lebendigen Bluts) mit Recht gebührte, sind diese Festaufführungen verlaufen. Die Missa solennis, Kantaten von Bach, Parsifalszenen, Bruckners Neunte, Schuberts C-dur (der „Gesellschaft“ gewidmet und „damals“ ihrer Länge und ihrer „unüberwindlichen Schwierigkeiten“ halber nicht aufgeführt), Goldmarks Es-dur Symphonie (unter lauter Akklamation für den Nestor der heimischen Musiker), ein entzückendes Kammerkonzert, schließlich das B-dur Klavierkonzert von Brahms, von d'Albert mit wilder Dämonie angepackt, nicht ganz brahmsisch vielleicht, aber unwiderstehlich in der Prankenwucht und der ganz seltsamen Stimmung des Künstlers, der das Werk spielte, wie einer der sich in Musik betrinken will, der sich wie ein Verzweifelter in diese Tonflut stürzt, die ihm dann schönste Rettung bringt — und vielleicht gerade dadurch zwingend. — Zur Freude aller Musiker war jüngst Siegmund von Hausegger da und dirigierte den Straußschen „Don Juan“ mit funkelndem Eklat, Beethovens „Fünfte“ mit großartiger Einfachheit und erschütternder

Gewalt. Von Hausegger mit aller Gewissenhaftigkeit, aber mit ersichtlichem inneren Grimm begleitet (unentschieden, ob dieser Grimm der widerlichen Halbweltmusik oder ihrem Interpreten galt) spielte Oskar Dachs das g-moll Konzert von Camille Saint-Saëns unheimlich wesenlos und schattenhaft und mit einer automatischen Geschwindigkeit, die etwas Skurriles an sich hatte; — freilich auch rasch vergessen, als nach ihm die junge ungarische Sängerin Anna Medek kam und in zwei Liedern von Konrath, besonders aber in Strauß' „Verführung“ durch packende musikalische Intelligenz, durch wahrhaft durchgeistigte Rhythmik und unmittelbar beseelten Vortrag, vor allem aber durch eine mächtig jubelnde, siegreich junge Stimme von glanzvoller dramatischer Schlagkraft alles in Bann hielt und die Überzeugung wachrief, daß hier — bei weiterentwickelter Kultur und fortschreitender Eroberung großen Gesangsstils — „die“ Wagnersängerin unserer Zeit heranreifen mag. — Zum Schluß ein paar Worte über zwei, drei neue Werke: über Erich Korngolds Schauspielouvertüre zunächst, die Felix Weingartner in den Philharmonischen Konzerten aufführte und über die in diesen Blättern schon so vielfach berichtet wurde, daß über das strahlende, aus reichster Fülle strömende, diesmal thematisch weniger energisch verklammerte als in hinreißender Melodienfreude musizierte Stück des wunderbar begabten Knaben nicht mehr ausführlich gesprochen zu werden braucht und nur die merkwürdig bezeichnende Tatsache erzählt werden mag, daß sich in den jäh aufrauschenden Beifall, der sich nach dem glänzend gespielten Werk erhob, auch Zischlaute mischten. Während man glauben möchte, daß schon der Respekt vor der Genialität einer Kindesseele selbst den Widerstrebenden solche Äußerung verbieten müßte. Motivierung: (soweit nicht verärgerte nichtaufgeführte Komponisten mittätig waren) vielleicht in einer — nicht etwa erfundenen! — Publikumsäußerung: „Das werden wir nicht aufkommen lassen, daß jetzt schon die Vierzehnjährigen modern komponieren!“ Tatsache. Und ein Symptom. — Eine sehr feine, mit delikater Hand gefügte, von wirklichem Serapionsgeist erfüllte „Kleine Suite“, dem Andenken E. T. A. Hoffmanns gewidmet, von Bernhard Sekles: seltsame mechanische Figuren, bizarre Menschenkinder, groteske Empfindungen treiben in diesen artigen vier Sätzchen ihr besonderes Leben, und diese Sätzchen sind an sich von solch liebenswürdiger musikalischer Substanz erfüllt, sind so blitzblank und rein gearbeitet, daß sich jeder Musiker mit ihnen angenehm unterhalten wird. Infolgedessen ein schwacher Erfolg. Eine romantische Suite von Max Reger, der duftigste Orchestertraum, den er je geträumt hat, schwärmerisch, sehnsuchtsvoll, lauter Mondlichtstrahlen, die zu Tönen geworden sind (bis auf den sonnengleich aufblitzenden Schluß), glitzernde und schwirrende Elfenreigen, in den zartesten Instrumentalfarben gemalt, als hätte es ein Verliebter in einer wundervollen Sommernacht in dem giebeligen, alten Rothenburg komponiert — ein ganz entzückendes Stück. Infolgedessen ein mittelmäßiger Erfolg. Beide Werke von Ferdinand Löwe in seiner ernsten, prunklosen, innerlich

bewegten Art mit dem Konzertverein sehr schön interpretiert. — Julia Goldner hat ein paar interessante neue Werke gebracht: neue Klavierstücke von Carl Goldmark, anmutig gespielt: verträumte Tagebuchblätter, reizende musikalische Guckkastenbilder, zwei davon ganz von jener heißen, aufspritzenden Melodie getragen, die mit gar keiner andern zu verwechseln ist; es will etwas heißen, wenn ein Tondichter auch in seinen kleinsten Gebilden nicht anonym bleiben könnte — man erkennt ihn im ersten Takt. Und eine prächtig aufrauschende, in Flammen aufschlagende und durch geistvollste Kombinationen harmonischer und kontrapunktischer Art fesselnde „Rhapsodie“ von Joseph Marx für Klavier, Geige, Viola und Cello: ein Stück voll Glanz und Temperament und das Stück eines wirklichen Musikers vor allem; einer der wenigen, der unbekümmert um Tagesmoden seinen eigenen Weg geht und der reich genug ist, um nirgends borgen zu müssen. In ihm ist hohe Musikkultur mit ursprünglichster erfinderischer Begabung. Richard Specht

**WIESBADEN:** Die erste Hälfte der Konzertsaison ist in ziemlich glänzender Weise verlaufen. Im Kurhaus übt der neue junge Dirigent Karl Schuricht nach wie vor große Anziehungskraft aus, und für die besten Solisten — Marteau, Havemann, Hensel, Gérardy, lauter bekannte Sterne — war gesorgt. Auch was von Novitäten gegenwärtig an der Tagesordnung ist, wurde neben schon bewährtem Alten und Neuen zur Kenntnis gebracht: Korngolds merkwürdig „fertige“ Ouvertüre; Gernsheims prächtiges Vorspiel „Zu einem Drama“; die leider etwas bröcklige „Lustige Ouvertüre“ von Weingartner; die fast

wie in Corneliussem Weihnachtsliederglanz erstrahlende „Christelflein“-Ouvertüre von Pfitzner und eine Kleist-Ouvertüre von R. Wetz, die mir besonders gut gelungen scheint. Im letzten Theaterkonzert hat Moriz Rosenthal mit den Brahms'schen Paganini-Studien Furore gemacht, aber auch in Schumanns a-moll Konzert eine künstlerische Reserviertheit eingehalten, die aller Bewunderung und Verwunderung wert erschien. Der „Cäcilien-Verein“ brachte unter Gustav Kogels Leitung als Novität: Georg Schumanns „Ruth“, die uns mit ihren musikdramatischen Wagner-Allüren allerdings etwas enttäuschte. Gelungene Aufführungen veranstaltete der „Verein der Künstler und Kunstfreunde“: ein vornehmes Gepräge ist hier durch die Wahl der Mitwirkenden (Flonzaley-Quartett, Petschnikoff-Trio, Paul Grümmer und Germaine Schnitzer — letztere ließ mich zwar ein wenig kalt —) von vornherein gesichert. — Treffliche Männerchorleistungen bot der „Männergesangsverein“ unter Mannstädt und die „Concordia“ unter dem jung aufstrebenden Frankfurter Dirigenten H. Weißbach; der Lehrer-gesangsverein, seit 25 Jahren unter Leitung von H. Spangenberg, scheint es — nach mir zugegangenem fachmännischen Bericht — auch jetzt noch über eine gewisse mittlere Linie der Tüchtigkeit nicht hinaus zu bringen. — Von den Fortschritten unserer Kammermusik-Vereinigungen „Lindner-Quartett“ (vom Hoftheater), „Schiering-Quartett“ (vom Kurhaus) habe ich mich mit Vergnügen überzeugen können.

Prof. Otto Dorn

## ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

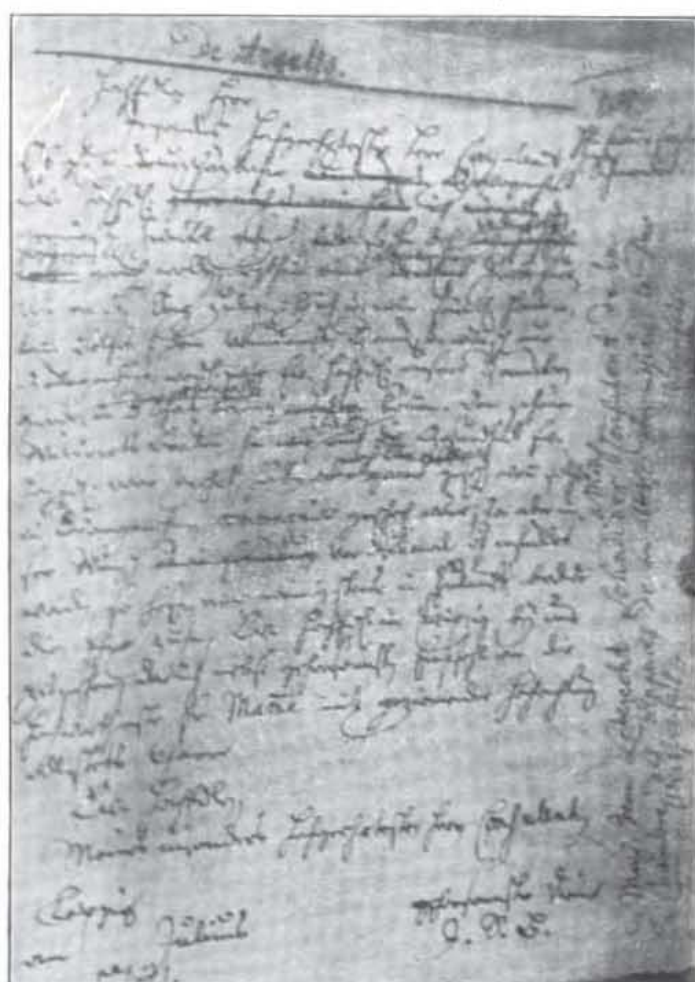
**D**ie ersten drei Faksimiles gehören zu dem Artikel von Karl Pottgießer über die Briefentwürfe des Johann Elias Bach. Alles Nähere findet der Leser auf den Seiten 11, 13, 15. Wir veröffentlichen ferner bei dieser Gelegenheit in Faksimile die erste Partiturseite der Matthäuspassion.

Über die Erinnerungsplakette zum hundertjährigen Jubiläum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien wird uns von Herrn Richard Riedl, der uns eine photographische Vorlage freundlichst zur Verfügung gestellt hat, geschrieben: Die aus einer Konkurrenz hervorgegangene Plakette Hans Schäfers zeigt auf der Vorderseite in symbolischer Darstellung die Pflege und Popularisierung der Musik mit Bezug auf Wien. Links sieht man die ideale Gestalt Apollos, der einer Lyra herrliche Töne entlockt, denen er selbst zu lauschen scheint, vor ihm musikbegeisterte Zuhörer aus dem Volke. Rechts in erster Reihe, prächtig und überaus verständnisvoll charakterisiert zwei Männer, tief ergriffen von Apollos Kunst, die ernste Musik darstellend, weiter zurück Frauengestalten, die das heitere Element zum Ausdruck bringen und Apoll als Dank für seine Weisen ein Lorbeerreis entgegenbringen. Im Hintergrunde erblicken wir den ehrwürdigen Stefansdom in entzückender Ziselierung; der untere Rand wird sehr hübsch durch wirkungsvolle Lorbeerzweige abgeschlossen. Das Ganze ist von überaus klarer Gliederung und fein harmonischer Stilisierung. Die Rückseite der Plakette — diese vom akadem. Bildhauer Arnold Hartig entworfen — zeigt plastisch ebenso geschmackvoll wie glänzend stilisiert das Abzeichen der Gesellschaft, eine von einem Schwan gekrönte, auf kurzem Sockel befindliche Lyra, die, von Rosengirlanden und einem Lorbeerkränze umgeben, in ihrer Mitte den Hinweis auf die Feier trägt: „Zur Erinnerung an den hundertjährigen Bestand“, während der Sockel die Jahreszahlen 1812—1912 aufweist.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster  
Berlin W 57, Bülowstraße 107<sup>1</sup>





ENTWURF EINES BRIEFES VON JOH. SEB. BACH  
Geschrieben von Joh. Elias Bach



XII

7







Mr. U

3.9. Passio D.N.I.C. secunda, Mathæum.

Organ

Soprano

Alto

Tenor

Bass

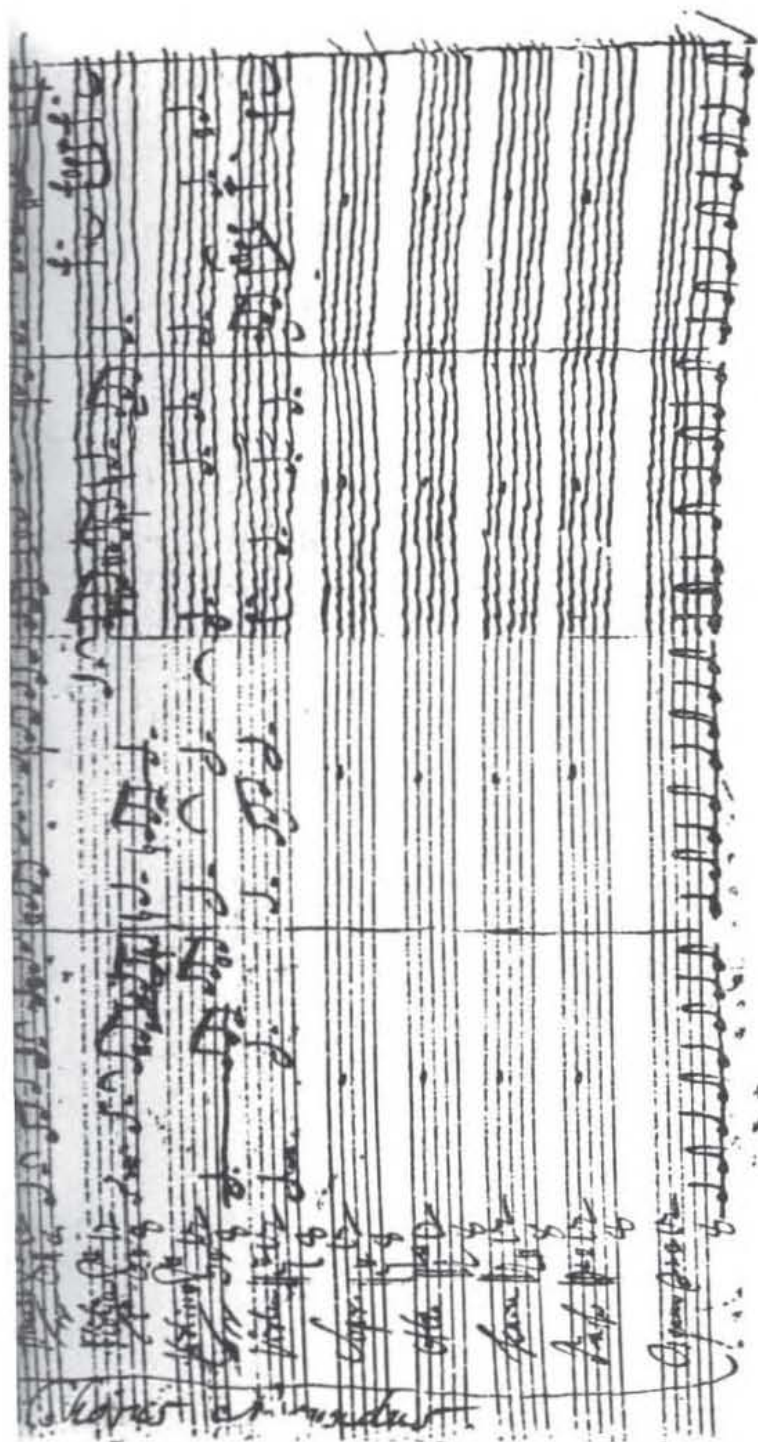
Violino

Viola

Fagotto

Tromba

Contrabbasso



DIE ERSTE PARTITURSEITE DER MATTHÄUSPASSION  
VON JOH. SEB. BACH



XII

7





ERINNERUNGSPLAKETTE ZUM HUNDERT-  
JÄHRIGEN JUBILÄUM DER GESELLSCHAFT  
DER MUSIKFREUNDE IN WIEN  
Von Hans Schäfer und Arnold Hartig

# DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT  
BILDERN UND NOTEN  
HERAUSGEGEBEN VON  
KAPELLMEISTER  
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 8 · ZWEITES JANUAR-HEFT  
12. JAHRGANG 1912/1913

VERLEGT BEI  
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Wenn ich mein Leben noch einmal zu leben hätte, so würde ich es mir zur Regel machen, wenigstens einmal wöchentlich etwas Poetisches zu lesen und Musik zu hören; denn vielleicht wären die nun verkümmerten Teile meines Gehirns durch regelmäßige Benutzung lebenskräftig erhalten worden. Der Verlust jener Geschmackssinne ist eine Einbuße an Glückseligkeit und kann womöglich den Verstand und mit noch größerer Wahrscheinlichkeit den sittlichen Charakter beeinträchtigen, indem er den Teil unserer Natur schwächt, den wir Gemüt nennen.

Charles Darwin

## INHALT DES 2. JANUAR-HEFTES

FRANZ BACHMANN: Zur Reform der musikalischen Bildung beziehentlich des Musikunterrichts (Schluß)

WILHELM ALTMANN: Mendelssohns Eintreten für Händel

JULIUS KAPP: Tonmalerei. Ein unbekannter Aufsatz Hector Berlioz'

ALFRED HEUSS: Ein neues Werk über Mozart

REVUE DER REVUEEN: Aus deutschen Musikzeitschriften

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:

Gustav Ernest, Max Burkhardt, Ernst Rychnovsky, Georg Schünemann, Georg Capellen, Wilhelm Altmann, F. A. Geißler, Richard H. Stein, Emil Thilo

KRITIK (Oper und Konzert): Antwerpen, Basel, Berlin, Breslau, Dessau, Dortmund, Dresden, Essen, Frankfurt a. M., Genf, Hamburg, Heidelberg, Kassel, Königsberg, Kopenhagen, Leipzig, London, Mainz, München, Paris, Prag, Schwerin, Stuttgart, Weimar, Wien

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Hector Berlioz, Gemälde von Honoré Daumier; Felix Mendelssohn Bartholdy, Gemälde wahrscheinlich von J. W. Schirmer; W. A. Mozart, nach dem Ölgemälde vom Jahre 1770; Händel, Stich von Georg Friedrich Schmidt; Ferdinand Ries; Friedrich Rösch

NAMEN-UND SACHREGISTER zum 45. Quartalsband der MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.  
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.  
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.  
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrsleinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain  
Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street  
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York  
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

---

# ZUR REFORM DER MUSIKALISCHEN BILDUNG BEZIEHENTLICH DES MUSIKUNTERRICHTS

VON DR. FRANZ BACHMANN IN DRESDEN

---

Schluß

**Z**eigt sich das Ungenügende der Musikreform, will sagen der Musikbildung, so gilt dies natürlich noch in höherem Maße von den Reformen auf den Spezialgebieten. Ob ein Lehrer im Klavierspiel die und die Methode anwendet, ob der Gesangsunterricht der Physiologie des Kehlkopfes untergeordnet ist, mag für den Ton und die Technik des Tones nicht belanglos sein, wohl aber für die eigentliche Musikbildung. An dieser Stelle darf ich nicht versäumen, darauf hinzuweisen, als ob der Gesangsunterricht, so wie er in Konservatorien und Schulen betrieben wird, etwa das rimedium der musikalischen Bildung wäre; jener ist nicht identisch mit dem, was ich unter Gesang und Ton verstehe und was ich im folgenden präzisieren werde. Der heutige Gesangsunterricht leidet, wie schon oben erwähnt, an denselben Fehlern wie der Instrumentalunterricht; der Schüler soll singen lernen, so wie er Klavier oder Violine spielen lernt; der eigentliche Ton und die Tonempfindung ist trotz allem sekundär.

Zur Illustrierung des schwachen Resultats einer 10—20 jährigen Musikbildung ziehe man den Unterricht in der Malerei herbei und denke sich, daß jemand sich 10—20 Jahre in seinen freien Stunden abmüht, malen zu lernen. Welches Resultat muß und kann man erwarten? Ist man zufrieden-gestellt, wenn ein solcher, ohne daß man natürlich von ihm Meisterliches verlangt, sehr schülerhaft ein Bild kopiert? Erwartet man nicht mindestens, daß er selbst der Natur ein Bild ablauschen, es mit dem Stimmungs-gehalt seines Innern verbinden und mit dem Pinsel und Stift bis zu einem gewissen Grade charakteristisch wiedergeben kann. Woran liegt diese dem Schüler der Malerei gegenüber ganz veränderte Stellung und Forderung? Man hat in der Malerei und in dem Unterricht in der Malerei von vornherein das Ziel im Auge, daß der Schüler ein Selbst-schaffender, ein Produzierender wird. Freilich ist es noch nicht zu lange her, daß in den Schulen ein derartig kalter Unterricht gegeben wurde, als sollten die Schüler eine Kopiermaschine von Linien und Malvorlagen werden. Aber man hat erkannt, daß das Wesen und Ziel des künst-lerischen Unterrichts — der Zeichenunterricht ist eine Kunststunde für das Volk — nicht im Kopieren und Reproduzieren gegebener Kunstvorlagen, sondern in der Schöpfung von Eigenem besteht, worin in irgendeiner Weise der persönliche Ton zu seinem Rechte gelangt. Es kommt nicht darauf an, daß dieses Prinzip lauter Meister hervorbringt, — die Natur trifft schon selbst die Auslese —, sondern daß in den Kunsttreibenden derselbe Sinn und Trieb, dieselbe Frei-

5\*



heit lebendig ist, die den Meister beseelt, wenn auch quantitativ von ihm verschieden, so daß Meister und Schüler sich auf denselben Bahnen der Kunst bewegen und ein Verständnis der Meister und ihrer Werke, sowie eine klare sichere Liebe zur Kunst gewonnen wird. — Dieses Prinzip gilt es für den Musikunterricht zu erobern und alle Konsequenzen daraus zu ziehen! — Das ist der Anfang eines neuen Musiklebens!

Aber, aber, höre ich widerspruchseifrige Leser sofort erwidern, Musik und Malerei sind doch total verschiedene Künste und verlangen verschiedene Betrachtung! — Warum nicht? — Ich widerstreite nicht. Doch möchte ich mich mit meinen Lesern weiter verständigen.

Der gesamte Musikunterricht ist bis heute vorwiegend auf die Reproduktion des Geschaffenen hin angelegt. Es geht dies hinauf bis in die erste Klasse des Konservatoriums. Wer hier ein Meister werden will, hat unter den Meistern, die ihn zu musikalischer Zucht und Sitte erziehen wollen, einen schweren Stand, und er muß sich den Apfel vom Baume selbst pflücken und sich sein Patent selbst geben. Bis zu einem Grade scheint der Unterricht, der die Reproduktion vor Augen hat, seine volle Berechtigung zu haben. Ist nicht die Reproduktion in der Musik ein gut Stück des musikalischen Lebens selbst? Ein Bildwerk findet im Museum oder sonstwo seinen Platz, von dem es aus auf den Zuschauer durch sich selbst wirkt; es bedarf weiter nichts als sich selbst und gute Beleuchtung. Eine Oper, eine Symphonie ist in der Partitur ein Stück Papier, und erst wenn die Menschen sich ihm zur Verfügung stellen, wird lebendig, was dort mit den schwarzen Punkten bezeichnet ist. Und welchen Apparat bedarf dann eine Oper zu ihrer Realisierung: — ein Orchester, das die verschiedenen Stimmen und Stimmungen wiedergibt, einen Dirigenten, der den Intentionen des Komponisten nachgegangen ist und diese nun von sich aus, gleichsam durch sich reproduziert,<sup>1)</sup> Sänger, die singen und sich ein- und unterordnen können, dann das große und kleine, 100köpfige, launische Theaterpersonal, —: Alles zur Reproduktion! Oder wer eine Sonate von Mozart oder Beethoven spielt, besteht nicht seine ganze Aufgabe darin, zu reproduzieren? Dennoch verstößt dieses Verhältnis keineswegs gegen unsere obige Forderung und These. Im Gegenteil; dieses Verhältnis, behaupte ich, fordert die Realisierung unserer Forderung. Wer wird dem Meister eher gerecht werden können: der Diener oder der Sohn? Das Gros der Musizierenden und Reproduzierenden steht im Knechtsverhältnis zur Kunst, nicht in dem des freien Sohnes.

Aber, höre ich verwundert fragen, was soll das heißen? Sollen denn wirklich in der Musik alle zu Komponisten erzogen werden? Wohin soll

<sup>1)</sup> Produziert, — wie ich dies in meiner Arbeit über den Dirigenten und das Kunstwerk ausgeführt habe.

das führen? — Ich frage dagegen: Sollen in der Malerei alle zu Malern erzogen werden? Aber, erwidert man von neuem, in der Malerei kann eben jenes Prinzip der Erziehung und Bildung durchgeführt werden; die große Natur gebe dem Schüler, dessen Auge auf eine ganz andere Entwicklung zurückblicke denn das Ohr, soviel Themen an die Hand, daß er zum Selbstschaffen stets angespornt werde. — Und in der Musik? — Der großen Außenwelt, die nach Innen wirkt und die der Pinsel wiedergibt, steht gegenüber die große Innenwelt, die nach außen drängt und sich kund geben will im Tone! Soviel Themen dort, soviel Themen hier! Nicht daran fehlt's, auch nicht an der Anlage, — aber daran, daß bei der bisherigen Unterrichtsmethode und dem dadurch unentwickelten Tonempfinden der Schüler gar keine Möglichkeit hat, dies innere Bild zu skizzieren oder auch nur eine melodische Linie zu zeichnen, und das alles nicht trotz Harmonie, Kontrapunkt und Formenlehre, die im Konservatorium gelehrt werden. Und diese Unmöglichkeit verleitet den Schüler zum Schluß, daß das Schaffen eben das Privilegium der Begnadeten sei, und er degradiert sich zum Reproduzierenden. Darum existiert auch nirgends soviel Götzendienst als in der musikalischen Kunst. Ein junger Mann meiner Bekanntschaft ist musikalisch sehr beanlagt und spielt nicht übel Klavier. Ihm kommen beim Spiel verschiedene Themen; es packt ihn die Lust, sie zu skizzieren, aber wohin sind sie verschwunden, wenn er schnell Papier und Stift zur Hand genommen hat? Siehe, er gelangt über den ersten Takt nicht mehr hinaus! Eine derartige Erscheinung ist typisch. Ein sehr bekannter Musikschriftsteller von heute mit fast berühmtem Namen und guter Feder gesteht einmal ganz offen, daß er wohl als Kind, aber dann nicht mehr einen musikalischen Takt geschrieben habe; — wie aus seinen Schriften hervorgeht, kann es ihm an Empfindung nicht fehlen. Ich gestehe, das ist anormal und nicht künstlerisch. Der Fehler liegt in einem ganz verkehrten musikalisch-künstlerischen Bewußtsein. Wie weit dies geht resp. wie eng dies ist, zeigt folgendes Erlebnis, das allerdings reichlich erklärt, wie weit der Gedanke des Schaffenden in der musikalischen Kunst selbst einem Professor noch fern liegt. Ich hatte einmal die Absicht, als ich noch Wege suchte, mich als Dozent der Musik an einer deutschen Universität zu habilitieren. Arbeiten von mir waren gerade damals — einer anderen Sache wegen — von der Akademie, von der Universität und noch einer anderen hohen Seite geprüft und für gut befunden worden. In dieser Zeit teilte ich dem Prof. ord. der Musik, mit dem ich auf einem ganz guten Fuße stand, jene Dozentenidee mit. Es war, als sähe Prof. N. N. ob dieser Idee in mir plötzlich einen Gegner. Ich fragte darauf den Herrn, was alles wohl erforderlich sei, um die sedia docendi besteigen zu können; — eine Antwort erhielt ich, die ich allerdings nicht erwartet hatte. Wohl hatte ich mir gesagt, daß Geschichte

der Musik, Instrumenten-, Noten-, Formenkunde usw. zum Dozenten gehören, vor allem aber meinte ich, daß das Spezifisch-Musikalische erst dem wissenschaftlichen Dozenten den rechten Wert geben müsse. Ich erinnere mich noch eines Teils der Antwort: — Ich würde Sie z. B. fragen, was ist im Jahre 1749, dann weiter was im Jahre 1849 in der Musikgeschichte zu verzeichnen. Ich traute meinen musikalischen Ohren nicht, als mir der auf einem Spezialgebiete berühmte Musikprofessor diese Examenseröffnung machte. Dabei ist der betreffende Herr nicht imstande, den Universitätschor bei festlichen Gelegenheiten zu dirigieren. Musikbildung!

Es kann einem Tränen der Wehmut entlocken, wenn man noch einen Blick auf das große praktische Musik- und Lebensgetriebe bei jung und alt schaut, das aus der theoretischen Musikbildung von heute sich ergibt. Hier ist ein junges Mädchen, das täglich 5—6 Stunden seine Finger geübt und seinen jugendlichen Körper gequält hat, und nun kommt der Moment, da es vor einer erlesenen Gesellschaft, vielleicht gar vor einem Kritiker zeigen soll, was es leistet. Und es wird erreicht! „Prachtvolles Spiel, — natürlich eine ganz eigene persönliche Note kann solch junge Dame noch nicht haben — das muß erst kommen.“ Es genügt für den, der zu lesen versteht. — Oder hier ist ein guter Cellospieler; man hört ihn gern als Solisten und Quartettspieler. Aber da macht ihm die lockende Muse einen argen Streich. Er schafft selbst ein Quartett, das er selbst mit aufführt und fällt natürlich gründlich herein. Der Kritiker verläßt den Saal, ein Teil des Publikums schließt sich ihm an, um seine Bildung zu zeigen, und nur ein kleiner Bekannntenteil hält aus, um die Bitterkeit zu mildern. — Ich sehe die Sache anders an. Ein Mensch, der 25 Jahre ein Instrument gespielt, womöglich Kammermusiker geworden, der die Meister vielleicht auswendig kennt, muß so voll von musikalischer Bewegung und Stimmung sein, daß es ihn zum Ausdruck treibt, — und doch wird aus dem guten Thema nichts. Er schlägt sich durch alle Teile mühsam durch, erreicht den Schluß mit Müh und Not, und — o misericordia! — die Sache ist tragisch!

Ich gebe dem einzelnen nicht die Schuld. Der einzelne in seiner praktischen Auswirkung ist ein Produkt der musikalischen Bildungsumstände, und diese Umstände müssen eine Fülle von musikalischen Aftergestalten hervorbringen, die alle die Ketten ihrer künstlerischen Freiheit aufschmerzlichste fühlen, und denen die Ausübung der musikalischen Kunst zuletzt höchste Unbefriedigung schafft. Darum heraus aus dem unfruchtbaren Ideenkreis, der sich um den Begriff Reproduktion in der Musik gebildet hat.

An die Spitze aller musikalischen Bildung bzw. des Unterrichts muß das Ziel gestellt werden: der zu Unterrichtende soll ein Schaffender werden. Wie dieses Prinzip in der Schwesterkunst verfolgt wird, wie es

sich hier schon im Zeichenunterricht der Volksschule auswirkt, — wie das Ziel eines Schaffenden fast jeder Handwerker erstrebt, — so soll es auch in der Musik gelten, ganz allgemein, denn nur mit diesem lebendigen Prinzip und einer diesem Prinzip zur Seite gehenden passenden Unterrichtsmethode lassen sich die Schäden der praktischen Musikpflege vermeiden, und der musikalische Trieb des einzelnen wie des Volkes findet seine Entfaltung. — Mit diesem Prinzip gewinnen Lehrer wie Schüler ganz neue Perspektiven und schauen auf ihre Kunst mit neuen eigenen Empfindungen; das Wesen der Kunst und die Aufgabe der Schule wird ihnen jetzt ganz anders gegenwärtig sein und immer neue Direktiven geben. Die unleidliche Manier, daß heute fast jedes Kind ein Instrument spielen lernen soll, wird wie ein Schatten schwinden, wenn eine der Kunst entsprechende Auffassung sich Bahn bricht und ein einfaches, gesundes musikalisches Leben weckt. Kunst heißt Können, Schaffen, Schauen.

Es ist schon das Schwerste gewonnen, wenn das Prinzip als richtig anerkannt wird. In ihm liegt unendlich viel Licht. Alles Instrumental-Mechanisch-Virtuosenhafte kommt zunächst in Wegfall, da ja klar ist, daß mit Fingerübungen und Tastendruck und exakter Reproduktion vorgeschriebener Musik kein produktives Gefühl geschaffen wird. Es wird auch den Schüler gar nicht gelüsten, als erstes das Ziel der Beherrschung des Instrumentes zu erstreben, da das höhere Prinzip in ihm ganz andere Vorstellungen von der Kunst weckt und Kräfte auslöst. Es kommt in Wegfall der übliche trockene Harmonieunterricht; Harmonie und mit ihm alle sogenannten theoretischen Fächer der Musik beleben sich mit diesem Prinzip, erscheinen als treue Freunde und ordnen sich den Gedanken des Lernenden organisch ein. Das ganze musikalische Bewußtsein wird sich heben. Es wird dem Orchestermittglied gar nicht mehr einfallen, sich nur als reproduzierendes Organ zu betrachten, sondern er weiß: er schafft — er schafft mit, und ist deshalb keineswegs aufgeblasen. Wahre Wirklichkeit verleiht das einzig berechnigte Bewußtsein.

Gang und Methode des neuen Unterrichts wird, wenn ich einige Direktiven hinzufügen darf, von Anfang an produktiv sein! Das Instrument ist zunächst beiseite gestellt und es heißt für den Schüler, die Töne, welche das Instrument hervorbrachte, selbst in seiner Weise hervorzubringen. Hei, was das dem musikalisch Gebildeten, der sich nur mit Beethoven noch in der Musik — will sagen auf dem Klavier — abzugeben pflegte, schwer wird, einen Ton von sich aus anzugeben, zu ihm die Oktave, die Quinte, die Quarte, die Terz, die Sekunde zu finden, ohne daß er seine Zuflucht zum Klavierautomaten nehmen darf. Hundertmal singt er daneben und sieht zu seiner höchsten Verwunderung, wie er eigentlich ohne Ton ist, wie er noch nicht das Abc der Musik kennt, und er war doch schon so kühn, sich nur noch mit Beethoven zu befassen und ihn

zu interpretieren. Und was heißt interpretieren? Ein Stück durch seine Seele und seine inneren Tonvorstellungen hindurchgehen lassen und es dann im Augenblick neu schaffen! Die musikalische Selbsterkenntnis kommt jenem jetzt von selbst, kein Kritiker braucht's ihm zu sagen. Er sieht mit Schrecken, wie er in der Musik herumgewurstelt hat; und nun, von dem neuen Gedanken des Schaffens erfüllt, packt ihn Sehnsucht nach wirklichem musikalischen Leben.

Der selbst zu schaffende Ton sei also Ausgangspunkt aller musikalischen Bildung. Um ihn selbst zu schaffen, muß er vorher selbst empfunden sein. Ohne diese Empfindung gibt es keinen Ton. Die übliche Musikbildung rechnet weder mit dem selbstgeschaffenen noch selbst-empfundene Töne. Darum ist das eitle Virtuosen-tum, die Vorspielerei, die Vorspiegelei falscher Tatsachen, so übermächtig geworden. Jetzt gilt es, den Ton selbst einmal empfunden zu haben, ehe er in die Welt hinaustritt, und der Schüler bejaht diese Notwendigkeit als das Allervernünftigste und sein musikalisches Gewissen ist nicht eher beruhigt, als er es hat, nämlich daß Empfindung und Ton sich decken.

Aber wie soll dies pädagogisch möglich sein? Man spricht wohl von einem tiefempfundenen Vortrage eines Liedes, aber wie soll man beim Studium des Tones merken, daß er empfunden sei, — empfunden natürlich nicht im Sinne des Sentimentalen — reine Tonempfindung! Das Gedankensingen, wie es von Jaques-Dalcroze in seiner Methode eingeführt ist, löst diese Schwierigkeiten sehr einfach. Man lasse z. B. das Lied: „In einem kühlen Grunde“ in Gedanken singen, d. h. stumm; Lehrer und Schüler beginnen gleichzeitig den Gesang — stumm, nachdem der Anfangston klar angegeben ist. An einer vom Lehrer unerwartet bezeichneten Stelle, vielleicht „verschwunden“, muß der Schüler laut singen. Hat er den Ton richtig getroffen, so ist anzunehmen, daß die ganze Tonvorstellung der Töne des Liedes, die Tonempfindung bis zu dieser Stelle richtig war. Diese Weise übt ungeheuer. Das Tonschaffen und Tonempfinden hat außerdem den Vorteil, daß dem Schüler der Charakter jedes einzelnen Tones klar bewußt wird und ihm in Fleisch und Blut übergeht. Der Schüler muß von Anfang auf jeden einzelnen Ton merken, und es wird ihm der Unterschied der Töne schon nahegelegt, der dann später genauer präzisiert wird. Der Instrumentalton am Anfang des Unterrichts verwischt in dem Bewußtsein des Schülers den Charakter des Tones! Der musikalische Unterricht ist so einzurichten, daß er die spezifisch musikalischen Organe des Menschen zuerst übt. Es ist eine Binsenweisheit, und doch muß sie heute noch ausgesprochen werden, weil in der Musik alles auf den Kopf gestellt zu sein scheint. Finger sind zunächst keine musikalischen Organe, sondern nur Mittel zum Zweck und noch dazu zu einem engumgrenzten Zweck, wenn sich Tonvorstellungen und -empfindungen auf einem Instrumente

materialisieren wollen. Das spezifisch musikalische Organ ist jenes innere, die Tonvorstellungen schaffende, für das ein besonderer Name nicht existiert, das physiologisch etwas über den Schläfen zu suchen ist und unmittelbar neben dem mathematischen „Organ“ liegt. (Bei Musikern mit starker Begabung ist dieser Teil stets ausgebuchtet.) Das andere musikalische Organ ist das Ohr, dessen Apperzeptionsfähigkeit Hand in Hand mit den Tonvorstellungen sich gleichzeitig zu entwickeln hat.

Vergleicht man diese beiden Grundanschauungen über das musikalische Organ und das Ohr mit denen der allgemeinen musikalischen Praxis in Schule und Haus, so erkennt man sofort den Fundamentalunterschied. Dort gehen Tonbildung und Gehör so nebenher, und wenn geübt, wie das in Konservatorien der Fall ist, immerhin doch nur als ein wenn auch wichtiger Appendix des sonstigen Unterrichts; hier dagegen ist jene Bildung Ausgangspunkt und Grundlage, hat primären Charakter und alles folgende entwickelt sich aus ihr.

Der Unterricht hat sich an die natürlichen Bedingungen musikalischer Entwicklung anzulehnen. Des Kindes erste musikalische Entfaltung und Äußerung hängt am Liede, das ihm Mutter oder Großmutter oder Schwesterlein vorsingen, und durch das die ersten musikalischen Grundlagen gelegt werden. Sodann ist folgendes psychologische Faktum zu berücksichtigen: daß das Kind eigentlich nicht das Lied des Liedes wegen singt, — weshalb es auch von Eltern meist verkehrt ist vom Kind zu fordern, ein Lied zu singen. Für das Kind ist das Lied Bewegung, verbunden mit Bewegung. Es singt und springt und tanzt dazu. Die innere glückliche Stimmung und Bewegung geht in die äußere über; die äußere Bewegung ist Korrelat des Innern. Für die erste Stufe musikalischer Bildung sollen deshalb Ton und Bewegung zusammengehen. Die Abstraktion des spezifisch Musikalischen von der körperlichen Bewegung setzt schon eine hohe Stufe musikalischer Entwicklung voraus, wie sie in Wirklichkeit nur wenige erstiegen haben. Die Masse der musikalisch Gebildeten steht noch tief unterhalb dieser Abstraktion und ist für eine absolute Musik noch gar nicht reif. Die meisten sind, wie die Wirklichkeit es tausendmal sagt, nicht fähig, die kleinsten musikalischen — also gewissermaßen absoluten Gebilde — frei zu hören und zu empfinden.

Singen und sich bewegen sind für die ersten Stufen musikalischen Lebens korrelate Begriffe. Auch aus diesem Grunde ist der Unterricht im Klavierspiel, selbst im Violinspiel für ein Kind etwas wider die natürliche Entwicklung, wider die Natur Gehendes, — während Blasinstrumente wie Flöte, Schalmey, Trompete sich dem Wesen des Kindes eher anpassen. Man stelle sich die Entwicklungsstufe eines Kindes vor, dessen musikalische Anlagen noch im embryonalen Zustande liegen, und das auf einmal gezwungen wird, sein Singen und Spielen zu lassen und seriös eine halbe, eine ganze

Stunde still auf dem Klaviersessel zu sitzen, — welche physisch-psychische Qualen für dasselbe! Wenn dann der Lehrer von lebendiger Musik kein Verständnis hat und pedantisch streng auf Haltung des Körpers, der Hand, der Finger sieht, so ist es kein Wunder, wenn das Kind an dieser Sorte Musik die Lust verliert und vom Klaviersessel einmal singen lernt: Schöne Wiege meiner Leiden, schönes Grabmal meiner Ruh! Besser nicht spielen, als sein bißchen Musik noch verlieren! Es werden dann meist Menschen mit feinem musikalischen Urteil, wie man musikalische Menschen am ehesten unter Nichtspielern findet.

Wie anders entfaltet sich der musikalische Keim, unterstützt von der jugendlichen Lust, wenn das Kind singen und sich dazu bewegen kann, wenn es empfindet, daß es selbst etwas dazu tut, selbst etwas schafft! Als ein genialer Pädagoge hat Jaques-Dalcroze diesen Punkt in seiner Methode erfaßt und hervorgekehrt. Er fragt seine großen und kleinen Schüler gar nicht danach, ob sie etwa musikalisch sind oder gar ein Instrument spielen, — es ist ihm zunächst gleichgültig, — er setzt voraus, daß der Schöpfer jedem Menschen eine Dosis musikalischer Begabung mitgegeben hat, und hält es für seine Pflicht, diese Dosis, folgend der natürlichen Entwicklung, zu entfalten mit Gesang, mit Bewegung. Diese Erkenntnis ist sehr fruchtbringend für Lehrer und Schüler zugleich. Ich selbst gab in der letzten Zeit nach zum Teil obigen Prinzipien einem jungen Mädchen von 16 Jahren Unterricht, und siehe, in zehn Stunden hatte das Mädchen mehr Musik in sich entfaltet als in den vergangenen Jahren, da es am Klavier sich herumgeplagt hatte. Freudig erregt rief es oft aus: Ja, jetzt merk' ich was Musik ist, und beglückt lief es zu seiner Mutter nach jeder Stunde: heute habe ich das und das gelernt.

Die natürliche Entwicklung fordert die gleichzeitige Pflege der Tonvorstellung, der Tonempfindung mit der Bewegung. Ton und Bewegung einen sich am einfachsten im Tanz, im Marsch, im Reigen. Von hier aus ist auszugehen und weiterzugehen, um die rhythmischen Einseitigkeiten, die im Tanz und Reigen liegen, zu erweitern und zu weiteren rhythmischen Beziehungen fortzuschreiten. Es stellt sich so am Anfang musikalischer Bildung sofort der Rhythmus ein und wird zu einer bewußten Größe.

Die Enge des bisherigen Unterrichts auch an den Konservatorien wird durch nichts besser oder trauriger illustriert als dadurch, daß der Rhythmus nach Form und Inhalt eine terra incognita ist. Riemanns Energie ist es zu verdanken, daß der Rhythmus endlich am Horizont des Musikers auftaucht, wenn auch leider zu sagen ist, daß Riemann in dem einleitenden Kapitel seines Werkes über den Rhythmus sich einer Sprachweise befleißigt, die jeden abschreckt, der das Buch von ungefähr in die Hand bekommt. Dalcroze setzt den Rhythmus sofort an den Anfang musikalischer Bildung und erschließt schon dem Kinde ein großes Reich

musikalischen Lebens. Es ist überraschend, wie schnell der Schüler die einfacheren Gebilde des Rhythmus auffaßt, so daß man mit ihm bald zu komplizierteren fortschreiten kann. In meiner Studie über Dalcroze im zweiten Maiheft 1912 der „Musik“ nannte ich den Rhythmus die ordnende Kraft; hier möchte ich noch hinzufügen: Rhythmus ist die das Zeitverhältnis der Töne im Takt, im Motiv, in den Motiven zueinander ordnende, gestaltende Kraft. Der große Rhythmus eines Werkes ist das harmonische Verhältnis seiner Teile zu einander. — Der Unterricht ist nun soweit gediehen, daß er zu einfachen abstrakten Tonformen übergehen kann:



ist ein einfacher Vier- resp. Fünfklang im Nacheinander der Töne, im  $\frac{3}{4}$  Takt, von welchem letzterem Riemann wohl mit Recht nachweist, daß er am Anfang rhythmischen Bildens steht. Dem Kinde sind von den einfachen Tonvorstellungen her die Noten und die Werte der Noten als halbe, ganze usw. bekannt, vom Liede her kennt es den Takt, jetzt erfährt es die spezielle Anordnung der Töne im Takt. Da ergibt sich, daß in der obigen Zweitaktgruppe c' wohl zu e' und g' wohl zu c'' gehört:

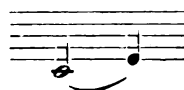


Das Kind singt dies und bewegt sich in dem Zeitmaß entsprechenden Schritten dazu. Es wird dann auf c' und g' von selbst stärker auftreten und bei e' und c'' nachlassen. Damit wird ihm der Gedanke des schweren und leichten Taktteils nahe gebracht und wird ihm wirklich klar; denn leicht und schwer als Bezeichnung für Töne setzt eigentümliche Analogieen voraus, und es ist dies Verhältnis noch heute den meisten etwas total Fremdes.

Ein neues Bild steigt vor dem Kinde auf, wenn man ihm die Anordnung folgendermaßen zeigt:



und nun diese Formen mit Bewegungen und singend ausführen läßt. Es sind dieselben Töne wie vorher, und doch empfindet das Kind durch die verschiedene Anordnung der Töne auch die Bewegungen anders und es werden andere Reflexe ausgelöst. Der Ton e' und c'', der vorher abfiel in der Verbindung:





gewinnt jetzt aufsteigende Kraft:

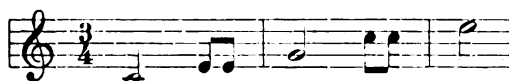


Das Kind macht unwillkürlich einen kräftigeren, aufstrebenden Tritt mit e' zu dem folgenden g' und wird bei g' ein wenig nachlassen, um wieder mit c'' nach e'' neu aufzustreben.

In dem Kinde werden damit die ersten dynamischen und agogischen Vorstellungen angeregt, ohne daß es etwa mit diesen Namen malträtirt würde. Der logische Grund zur Phrasierung wird gelegt; das Kind sieht und fühlt schon an dem einfachen Beispiel die Verschiedenheit des Inhaltes gleicher Töne, je nachdem phrasiert wird:



Von diesen einfachen rhythmischen Gebilden geht man weiter zu komplizierteren. Es wird dem Kinde sofort klar, welche Belebung erzielt wird, wenn ich in obigem Beispiele die  $\frac{1}{4}$  Noten in  $\frac{1}{8}$  Noten zerlege:



und wie diese Verwandlung auf Stimmung und äußere und innere Bewegung sofort einwirkt. Aus den Achteln werden Triolen und Sechzehntel:



Hat man diese Formen klar gemacht, so geht man dazu über, innerhalb der Achtel, der Triolen, Sechzehntel wieder besondere Beziehungen zu schaffen und ausführen zu lassen durch Bewegung und Ton, wie z. B.:

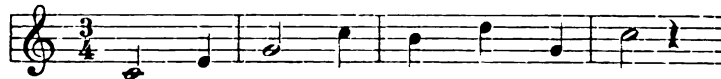


Das Kind ahnt die Möglichkeit unendlicher Form. Seine Phantasie belebt sich, und die Möglichkeit des Selbstschaffens aus den einfachsten Formen heraus rückt vor sein leuchtendes Auge. Ich kann dies hier nicht weiter ausführen und überlasse es dem Leser und Lehrer, dies selbst

weiter zu verfolgen, z. B. durch Einführung einer Durchgangsnote, obige Form melodisch zu runden:



Mit diesen Übungen verknüpfen sich dann im Unterricht bald die ersten harmonischen Werte: Tonika und Dominante, welch letztere aus der Quinte der Tonika herauswächst; ich lasse das Verhältnis der beiden Werte dann in folgender Form singen:



Mit diesem erweiterten melodischen Gebilde wird dann eine rhythmische Umformung, wie vorher, vorgenommen, vielleicht etwas verändert wie:



Dies wird nun nicht nur in C-Dur geübt, sondern von jedem beliebigen Tone aus. Dem tonalen Empfinden des Kindes macht dies gar keine Schwierigkeit; die Transposition ist jedesmal die Urtonart. — Von der Dominante geht es zur Subdominante über:

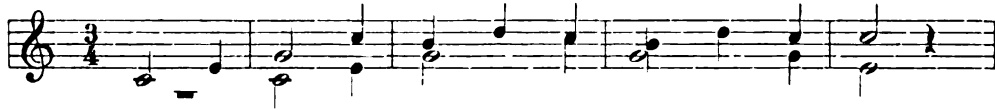


Hat der Schüler die Subdominante verstanden, so muß er Dominante und Subdominante nacheinander singen, um in der Empfindung den Unterschied beider deutlich zu erfassen. Dann lasse ich die Form singen: 1. T-D-S-T, 2. T-S-D-T. Das Kind fühlt instinktiv, daß die zweite Folge der Harmonieen — das Heraustreten aus der T zur S und zurück zur T über D — die natürlichere ist (die authentische Form gegenüber der plagalen). Die Kadenz ist gewonnen, — vielleicht in der melodischen Form:



Vorstellungen von der Periode und Metrik werden geweckt. Schritt für Schritt wird weitergebaut, ein Stück ruht immer auf dem anderen. Es ist nicht zuviel gesagt, daß durch diese Weise die musikalischen Werte in Fleisch und Blut übergehen, — wie ein Volkslied. Selbst die gefürchteten Werte Kontrapunkt und Kanon kann man bald in den Kreis der Übungen

ziehen, indem man folgende Übung von zwei Gruppen ausführen läßt; die zweite Gruppe übernimmt die zweite Stimme und zweite Bewegung:



In dieser Unterrichtsweise greift alles organisch ineinander, ohne daß es dem Schüler zuviel wird: Rhythmus, Harmonie, Metrik, Kontrapunkt. Er behält den Überblick. Sind die Grundlagen sichergelegt, kann getrost weitergebaut werden; der Bau wird immer organisch sein und aus der Natur herauswachsen. Wenn der Lehrer auf ein Spezialgebiet wie auf die Harmonie übergeht, wird er doch den Gesamtbau im Auge behalten und in dem Schüler die Empfindung des Zusammenhanges pflegen. Siehe, das Schwierigste wird einfach, weil es in Übereinstimmung mit den organischen Gesetzen des Lebens und der Kunst sich vollzieht. Und was kein Verstand der Verständigen sieht, das übet in Einfalt ein kindlich Gemüt.

Es ist nicht zuviel gesagt, daß ein Schüler, der sich der musikalischen Bildung ganz hingeben kann, in wenigen Jahren eine Basis empfängt, die ihm die volle Freiheit zum Produzieren gibt, mag er nun ein Reproduzierender im alten Sinne werden oder ein wirklich Selbstschaffender. Kunst ist Freude, Freude aber da, wo die Anlagen eines Menschen sich naturgemäß entfalten können, wozu der erhabene Beruf des Pädagogen gesetzt ist. Darum ist es aber auch verdammte Pflicht und Schuldigkeit der musikalischen Schulmeister, Bequemlichkeit und Gewohnheit dranzugeben und diejenige Weise zu suchen, daß die Anlagen der ihnen anvertrauten Kinder nicht verkümmert, Freude und Können unterdrückt werden, sondern daß sie aufblühen im Zusammenhang mit den übrigen Geisteswissenschaften — — ein Garten der Menschheit!

---

# MENDELSSOHN'S EINTRETEN FÜR HÄNDEL

VON WILHELM ALTMANN IN BERLIN

---

Allgemein bekannt ist, daß die Wiedererweckung von Bachs „Matthäus-Passion“ aus ihrem hundertjährigen Schlaf das Werk des damals erst zwanzigjährigen Felix Mendelssohn Bartholdy gewesen ist. Dagegen ist es weit weniger in die Öffentlichkeit gedrungen, wie große Verdienste sich dieser Künstler auch um die Verbreitung von Händels Werken erworben hat, die freilich in Deutschland von jeher in weit größerem Maße zur Aufführung gelangt waren als die des großen Thomaskantors. Bereits als neunzehnjähriger Jüngling hatte Mendelssohn Händels Pastorale „Acis und Galathea“ sowie dessen „Dettinger Tedeum“ für die Berliner Singakademie bearbeitet. In welcher Art diese Bearbeitung oder Einrichtung bei ersterem Werke erfolgt ist, entzieht sich meiner Kenntnis; vermutlich wird Mendelssohn ähnlich wie Mozart verfahren sein, der vor allem zum Ersatz der Orgel Klarinetten verwendet hat und besonders frei dort verfahren ist, wo er die Rolle des Cembalisten übernahm (vgl. Otto Jahn, Mozart, 4. Aufl. Bd. 2 S. 474f.). Das „Dettinger Tedeum“ dagegen befindet sich in Mendelssohns Bearbeitung in der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek zu Berlin und läßt erkennen, daß er jedenfalls sehr ähnlich wie Mozart verfahren ist; er hat nicht einmal die Oboestimmen Händels genau beibehalten; der bezifferte Baß Händels steht unverändert in dieser von einem Kopisten geschriebenen Partitur; ein Anhang von Mendelssohns Hand enthält von einigen Nummern eine weit reicher ausgeführte Behandlung der Blasinstrumente (Flöten, Klarinetten, Hörner usw., jedoch keine Posaunen), wie mir scheint, wohl als Ersatz für den bezifferten Baß. Dieser wurde damals auf einem Klavier ausgeführt, da eine Orgel in der Berliner Singakademie erst 1880 erbaut worden ist.

Auf Mendelssohns Anregung geht es kaum zurück, daß diese Singakademie, die 1827 den „Josua“, 1828 den „Samson“, 1829 „Jephtha“ herausgebracht hatte, von 1831 ab die nächsten Jahre stets ein in Berlin bis dahin unbekanntes Händelsches Oratorium zu Gehör brachte. Im Jahre 1832 entstand sogar ein kleiner Konflikt zwischen der Singakademie und Mendelssohn; er wollte privatim den Händelschen „Salomon“ auführen, die Singakademie aber griff seinen Plan auf und kam ihm zuvor, so daß er seine Absicht fallen ließ.

Als er diesen „großen“ Händel eingehend studiert hatte, war ihm klar geworden, daß die vorhandene deutsche Übersetzung seinen Ansprüchen in keiner Weise genügte. Er bat daher seinen in London lebenden Freund Karl Klingemann um eine neue Übersetzung, ja stellenweise um einen ganz neuen Text. In der Erkenntnis, daß es kaum noch dem Zeitgeschmack

entsprechen würde, das ganze sehr umfangreiche Oratorium „Salomon“ zu Gehör zu bringen, hatte er sich zu mancherlei Auslassungen entschlossen, worüber er Klingemann am 15. August Mitteilung machte; so hatte er die Zahl der Chöre auf nur zwölf beschränkt; auch an der Instrumentation hatte er sehr viel geändert. Als er von Klingemann die neue Textbearbeitung erhielt, entsprach sie durchaus seinen Erwartungen, aber, wie gesagt, er mußte vorläufig auf eine Aufführung des „Salomon“ nach seinen Ideen verzichten. Klingemann setzte er am 5. Dezember davon in Kenntnis, daß sein schöner Plan ins Wasser gefallen und schrieb dabei:

„Die Singakademie hat Beschlag darauf gelegt, hat [den ‚Salomon‘] ohne Bearbeitung, fast ohne Weglassung, mit einer Übersetzung in abscheulicher Prosa, bei der sie noch die Noten überall ändern mußten, mit dem schlechtesten Eifer oder vielmehr gar keinem gegeben, und wie vorauszusehen war, hat es den Leuten langweilig und matt geschienen. Ich hatte seit drei Monaten gesagt, daß ich ihnen alles besser geben könnte, und sie haben es total vergessen; eine Woche vor der Aufführung kam auf einmal Rungenhagen und klagte, der Text sei zu schlecht, ob ich ihm nicht meinen für die Arien geben wollte, denn in den Chören könne man nichts mehr ändern; das wollte ich nicht, obwohl ich den ganzen Text gegeben hätte, und so klagte er so lange, bis ich ihm ein paar Arien schenkte, die zu jämmerlich schlecht waren, und die sich nun im Textbuch ausnahmen wie die Raubvögel unter den Sperlingen. Elende Kerls sind's und bleiben es.“

Daß in letzterer Bemerkung der Groll Mendelssohns darüber, daß Rungenhagen statt seiner zum Direktor der Singakademie gewählt worden war, noch etwas nachklingt, ist wohl unzweifelhaft.

Wenn Mendelssohn in diesem Briefe hervorhebt, daß die Singakademie den „Salomon“ ohne Bearbeitung aufgeführt hat, so geht daraus klar hervor, daß nach seiner Meinung jedes Händelsche Oratorium neu bearbeitet werden müsse. Seine Bearbeitung des „Salomon“ konnte er, wie wir sehen werden, einige Jahre später sehr gut verwerten.

Als er nach Düsseldorf übersiedelt war, säumte er auch dort nicht, eine Lanze für Händel zu brechen. 1833 führte er in einer Privatsoiree, die er veranstaltete, einen Teil von „Israel in Ägypten“, und zwar mit lebenden Bildern — freilich nur mit Klavierbegleitung —, bald darauf öffentlich das „Alexanderfest“ und im Jahre darauf den ersten Teil von „Judas Maccabaeus“ und das „Dettinger Tedeum“ auf. Als er im Mai desselben Jahres 1834 dem Musikfest in Aachen beiwohnte, wurde dort Händels „Deborah“ aufgeführt, und zwar in einer Bearbeitung von Ferdinand Hiller. Über diese schrieb er seiner Mutter (vgl. Mendelssohns Briefe, Bd. 2) am 23. Mai:

„Nun will ich auch dem Hiller zum ersten Male seit zwei Jahren schreiben, weil er seine Sache so nett gemacht hat. Denn wirklich war seine Arbeit so bescheiden und wohlklingend und dem Händel untergeordnet, dem er nichts wegestrichen hat, daß ich mich freute zu sehen, wie noch andere Leute meines Sinnes sind und danach tun.“

Wie sehr sich Mendelssohn für diese Hillersche „Deborah“-Bearbeitung

interessierte, können wir auch daraus sehen, daß er den Bonner Verleger N. Simrock, mit dem er schon damals in Geschäftsverbindung stand, zu bestimmen suchte, diese Bearbeitung zu drucken, zumal dieser schon Klavierauszüge vom „Messias“, „Salomon“ und „Israel in Ägypten“ in den Handel gebracht hatte. Die betreffende Stelle in dem bisher nicht bekannten Briefe Mendelssohns lautet:

„Es wäre mir dies [nämlich die Drucklegung] darum sehr lieb, weil ich diese Bearbeitung für höchst gelungen halte, so daß sie gegen die vielen Verunstaltungen von Händel, die man jetzt Bearbeitungen nennt, ein schönes Gegengewicht bildete, namentlich gegen die bei Haslinger erscheinenden Moselsch-Händelschen Partituren, und dann weil es eins von Händels schönsten, kräftigsten Werken und in Deutschland noch unbekannt ist.“

Mit den Moselschen Bearbeitungen meint Mendelssohn die Verunstaltungen der Partituren der „Jephtha“, des „Belsazar“ und „Samson“ durch den als Übersetzer aber recht glücklichen Wiener Ignaz Franz von Mosel, die damals und sogar noch manches spätere Jahr häufig benutzt worden sind.

Die Gründe, aus denen der Verleger diese Hillersche „Deborah“-Bearbeitung, die ungedruckt geblieben ist, abgelehnt hat, entziehen sich meiner Kenntnis.

Eine gute Gelegenheit, für Händel zu wirken, bot sich Mendelssohn im Jahre 1835, indem ihm beim Kölner Musikfest die Leitung des „Salomon“ übertragen worden war; endlich konnte er dabei auch die schon erwähnte Klingemannsche Übersetzung zu Ehren bringen. Schon vor der Aufführung muß er seiner Familie seine Ideen, wie Händel aufgeführt werden solle, entwickelt haben; leider fehlt der betreffende Brief in der bisher nur gedruckten Auswahl seiner Briefe. Wir besitzen aber die sehr interessante Antwort seines Vaters, die in diese Ausgabe der Mendelssohnschen Briefe aufgenommen worden ist. In dem auch sonst sehr lesenswerten, gedankenreichen Schreiben vom 10. März 1835, worin Haydn's „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ als geradezu ideale Oratorien hingestellt werden, heißt es:

„Dein Vorsatz, Händel in seiner ursprünglichen Gestalt zu restaurieren, hat mich zu einigen Gedanken über die spätere Instrumentierung seiner Werke veranlaßt. Es entsteht dabei gewöhnlich die Frage, ob Händel, wenn er heut schriebe, sich nicht aller jetzt vorhandenen musikalischen Mittel bedienen würde, um seine Oratorien zu komponieren, was am Ende doch nichts weiter heißt als: ob die künstlerisch-sittliche Gestaltung, welcher wir den Namen Händel geben, heute dieselbe äußere Form annehmen würde, welche sie vor 100 Jahren gehabt hat, oder in weiterem Sinne, ob die Welt heute aussieht, wie sie vor 100 Jahren ausgesehen hat, worauf dann die Antwort sich von selbst ergibt. Man muß aber die Frage anders stellen, und zwar nicht, ob Händel heute seine Oratorien komponieren würde wie vor 100 Jahren, sondern ob er überhaupt Oratorien komponieren würde. Wohl schwerlich, wenn sie jetzt nur so zu schreiben wären, wie in der neuesten Zeit geschehen ist. Daraus, daß ich Dir das sage, kannst Du entnehmen, wie erwartungsvoll und

zutrauernd ich dem Deinigen entgegensetze, welches hoffentlich die Aufgabe der Verbindung alten Sinns mit neuen Mitteln lösen wird; sonst würde die Wirkung ebenso gewiß ausbleiben, als die Maler des 19. Jahrhunderts sich nur lächerlich machen würden, die die Religiosität des 15. Jahrhunderts mit langen Armen und Beinen und einer auf den Kopf gestellten Perspektive wiederherstellen wollten. — Mir scheinen die neuen Mittel sowie eigentlich alles in der Welt zur rechten Zeit gekommen zu sein, um den schwächer werdenden inneren Motiven belebend zur Seite zu stehen; denn auf der Stufe religiösen Sinnes, auf welcher sich Bach, Händel und ihre Zeitgenossen befanden, brauchten sie keines großen Orchesters zu ihren Oratorien, und ich selbst erinnere mich noch sehr wohl aus meinen jüngsten Jahren, daß der ‚Messias‘, ‚Judas‘ und ‚Alexanderfest‘ ganz, wie sie Händel geschrieben, und sogar ohne Orgel, zu aller Freude und Erbauung gegeben worden sind.“

Der Vater unseres Felix Mendelssohn Bartholdy ist sich, weil er hervorhebt: „und sogar ohne Orgel“ offenbar nicht darüber klar, daß er also doch nicht in seiner frühesten Jugend Händelsche Werke in ihrer Originalfassung gehört hat, da eben zu dieser durchaus zur Füllung bei den Chören die Orgel, bei den Arien das Cembalo gehört, obwohl diese Füllung von Händel der Sitte der damaligen Zeit entsprechend nur als bezifferter Baß notiert worden ist.

Für die erwähnte Kölner „Salomon“-Aufführung schrieb daher Mendelssohn, der noch 1832 die Orgel wohl nicht für nötig gehalten und durch Klarinetten usw. ersetzt hatte, eine Orgelstimme (die sich jetzt in der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindet) besonders aus. Er berichtet darüber an seinen Vater schon am 3. April 1835:

„Die Orgel zum ‚Salomon‘ werde ich nicht selbst spielen können, da sie im Hintergrunde des Orchesters stehen muß und fast alle Stücke begleitet, während die blesigen Chöre und Spieler an ein fast immerwährendes Taktschlagen gewöhnt sind. Ich werde daher die ganze Orgelstimme in der Art, wie ich sie mir gespielt denke, schreiben müssen, und der dortige Domorganist Weber wird sie spielen; er soll ein fester Musiker und tüchtiger Spieler sein — also geht das recht gut und macht mir nur die große Arbeit des Schreibens, da ich die Sache so gut wie möglich zu haben wünsche.“

Diese Orgelstimme Mendelssohns ist bisher ungedruckt geblieben wie überhaupt seine Bearbeitung des „Salomon“, die in der Königlichen Bibliothek zu Berlin liegt. Über die Aufführung berichtete Mendelssohn am 26. Juni 1835 seinem Freunde Karl Klingemann wie folgt:

„Mein Einfall mit der Orgel war der allerglücklichste, obwohl wir erst per aspera ad astra mußten; denn in der ersten Probe mit Chor, Orchester und Orgel klang und ging alles so entsetzlich schlecht, daß ich die ganze Idee und somit das ganze Fest für verrechnet ansah. Ein paar Stellen hatten gut geklungen; auf die fußte ich noch, schrieb die halbe Orgelstimme in der Nacht danach um, brachte die Effekte hinein, die ich erst hatte kennen lernen, und bei der nächsten Probe bekam ich Oberwasser. Das Ding fing an zu klingen: mit ein paar Zusätzen von 16 Fuß hier, 4 Fuß dort bekam es auf einmal solche Wirkung, daß in der dritten Probe alles entzückt war, und ich muß sagen, daß ich seitdem erst weiß, wie man Händelsche Sachen aufführen soll. Namentlich der Chor ‚draw the tear‘ klang mit Prinzipal 8 F. und Bordun 16 F. in dicken Akkordlagen wunderschön.“

Da der „Salomon“ tatsächlich der größte Erfolg auf diesem Musikfest gewesen war, schenkte das Festkomitee zum Dank Mendelssohn zu dessen größter Freude die Londoner Händelausgabe in 32 in grünes Leder prächtig gebundenen Foliobänden. In dem Briefe vom 6. Oktober, in dem er dies seiner Familie mitteilt, schreibt er:

„Wie ich aufs Gradewohl ‚Samson‘ herausziehe und gleich zu Anfang eine große Arie des ‚Samson‘ finde, die kein Mensch kennt, weil sie Herr v. Mosel gestrichen hat, und die an Schönheit keiner Händelschen weicht, und so das Vergnügen, das mir an allen 32 Bänden bevorsteht — da könnt Ihr Euch meine Freude denken.“

Die große Händelausgabe studierte er denn auch wirklich eifrigst durch; in dem Briefe vom 18. Januar 1838, in dem er dem Komitee für das Niederrheinische Musikfest dieses Jahres Programmvorschläge macht, äußert er in bezug auf Händel:

„Es gibt noch 3—4 ganz unbekannte, höchst vortreffliche Oratorien von Händel, die etwa anderthalb oder zwei sehr kleine Stunden dauern würden und allen Musikfreunden eine neue Erscheinung wären. Durch das prachtvolle Geschenk des vorigen Komitees bin ich mit diesen Werken erst bekannt geworden, und es wäre mir sehr lieb, wenn Sie für das diesjährige Fest wieder Nutzen daraus ziehen könnten.“

Die Wahl des Komitees fiel übrigens damals auf Händels „Josua“, bei dem Domorganist Weber wieder die Orgel spielte; doch scheint sie zu diesem Werk nicht von Mendelssohn ausgeschrieben worden zu sein.

Es genügte aber Mendelssohn nicht, Händel in Deutschland nur öfters aufzuführen; er wollte ihn auch in seinem Vaterland in neuen guten Ausgaben gedruckt verbreitet sehen. Um dies zu erreichen, wandte er sich an den Verleger seines „Paulus“, Herrn Simrock in Bonn, am 10. Juli 1838 mit folgenden Worten:

„Sollte es nicht für einen Verleger jetzt wohl der Mühe wert sein, von einigen Haupt-Oratorien von Händel die Original-Partituren in Deutschland zu stechen? Es müßte auf Subskription geschehen, aber ich dächte, die würde nicht unbeträchtlich werden, da bei uns noch keine einzige dieser Partituren existiert. — Ich hatte mir gedacht, ich würde dann zu dem Zwecke die Orgelstimme machen; die müßte aber mit kleinen Noten oder mit Noten von einer anderen Farbe in der Partitur stehen, so daß man 1. den ganzen puren Händel hätte, wenn man wollte, 2. meine Orgelstimme dabei, wenn man sie wollte und eine Orgel hätte, und 3. in einem Anhang etwa die Orgelstimme für Klarinetten, Fagotten und andere Blasinstrumente des jetzigen Orchesters arrangiert, in Ermangelung der Orgel; dann wäre eine solche Partitur bei allen Instituten für Oratorienmusik zu brauchen, und man hätte doch endlich den wahren Händel in Deutschland, nicht einen, der erst in Moselwasser getaucht ist und über und über begossen.“

Wieder begegnet uns hier eine scharfe Kritik der Händelausgaben des Herrn von Mosel; die Mozartsche Bearbeitung des „Messias“, die Mendelssohn bekannt gewesen sein muß, hat er hier zu erwähnen offenbar nur vergessen. Er fährt dann fort:

„Man hat mich in England versichert, auch dort werde eine bedeutende Anzahl Subskribenten zu einer solchen Partitur zu schaffen sein; was denken Sie darüber? Sie haben ja von mehreren dieser Oratorien die Klavierauszüge verlegt; vielleicht könnte man gerade von diesen welche wählen. Es versteht sich, daß ich

6\*



Sie um Ihre sehr unverhohlene, aufrichtige Meinung über diesen Vorschlag bitte, davon ich Ihnen nur schreibe, weil er mir oft eingefallen ist und jetzt gerade wieder einfällt.“

Die wörtliche Antwort des Herrn Simrock liegt mir nicht vor, wohl aber kenne ich einen noch ungedruckten Brief Mendelssohns an seinen Verleger vom 11. August 1838, aus dem klar hervorgeht, daß Herr Simrock, entmutigt durch den geringen Absatz der Händelschen Klavierauszüge, sich zu einer Drucklegung der Partituren nicht entschließen wollte. Noch einmal kommt Mendelssohn in demselben Briefe auf den Vorschlag einer Subskription zurück. Er meint, man solle deren Ergebnis doch erst abwarten. Aber jedenfalls wurde aus dem Plan nichts. Ich persönlich möchte sein Scheitern besonders im Hinblick auf den erwähnten, uns schon vom „Dettinger Tedeum“ bekannten Anhang bedauern, der kleinen Orten zu einer Zeit, wo ein großes Harmonium noch zu einer Seltenheit gehörte, eine Aufführung Händelscher Oratorien ohne Orgel ermöglicht hätte; auch zweifle ich keinen Moment, daß die Mendelssohnsche Neuinstrumentierung durchaus im Geiste Händels gewesen wäre, wenn sie auch jetzt, wo wir gewohnt sind, dank Chrysanders Lebenswerk Händel in seiner Urgestalt aufzuführen, kaum noch Anklang finden würde.

Wenn auch jener Plan Mendelssohns, eine Anzahl Oratorien Händels in Deutschland nach seinen Ideen herauszugeben, nicht zur Ausführung gelangt ist, so konnte er doch im Auftrag der Londoner „Handel Society“ wenigstens „Israel in Ägypten“ veröffentlichen. Die Vergleichung der Originalhandschrift beschäftigte ihn im Jahre 1844; er führte auch eine vollständige Orgelstimme dazu aus und verfertigte auch den Klavierauszug, der der 1845/7 erschienenen Partitur untergelegt wurde; allein jenen Anhang, der zum Ersatz der Orgel Klarinetten usw. enthalten sollte, suchen wir vergebens in dieser Londoner Partitur. Mendelssohn hatte wegen dieser Ausgabe manchen Ärger mit der „Handel Society“, die andere Editionsprinzipien für richtig hielt als er. Wir haben davon Kenntnis durch seinen Brief vom 7. März 1845 an Moscheles, der den Vermittler abgab. Darin heißt es:

„Die Sache mit der ‚Handel Society‘ tut mir leid, aber es ist mir unmöglich, meine Ansichten darüber zu ändern. So gern ich in den unwesentlichen Punkten nachgebe, wie z. B. was die Versetzungszeichen betrifft (obgleich ich auch darin die alte Art wegen der langen Takte vorziehe), so kann ich um keinen Preis in eine Händelsche Partitur Vortragszeichen, Tempos oder sonst etwas hineinschreiben, wenn es irgendwie im Unklaren bleibt, ob sie von mir oder von Händel sind; und da er seine Pianos und Fortes und seine Bezifferungen hingesetzt hat, wo er es für notwendig hielt, so muß ich entweder die weglassen, oder das Publikum ist in die Unmöglichkeit versetzt herauszufinden, was seine und was meine Vortrags- usw. Zeichen sind. Die Mühe, sich durch den Kopisten die Zeichen aus dem Klavierauszug in die Partitur setzen zu lassen, wenn man mit den meinigen einverstanden ist, ist für jeden sehr gering, der die Partitur bezeichnet haben will; dagegen ist der Schaden sehr groß, wenn die Ausgabe auf keine Weise die Meinung des Editor von Händels Meinung unterscheidet. Ich gestehe, daß der ganze Anteil, den ich an der Gesellschaft nehme, mit diesem Punkt zusammenhängt, denn die Ausgabe der ‚Anthems‘, die ich

damals sah, war der Art eben wegen der neuen Bezeichnung, daß ich sie niemals irgend einer Aufführung zugrunde legen würde. Ich muß vor allen Dingen genau und ohne den mindesten Zweifel wissen, was Händel ist und was nicht. Dieser Meinung pflichtete auch damals der council bei, als ich zugegen war; jetzt scheint man die entgegengesetzte angenommen zu haben; wenn es dabei bleibt, so würde ich (und ich fürchte, viele mit mir) die alte Ausgabe mit ihren falschen Noten der neuen mit ihren verschiedenen Ansichten und Vortragszeichen im Text bei weitem vorziehen. Ich habe das alles auch an Macfarren geschrieben; nicht wahr, Du bist mir nicht böse, daß ich meine Meinung so aufrichtig gesagt habe? Sie ist zu eng mit allem verbunden, was ich mein Leben lang für recht gehalten habe, als daß ich sie aufgeben könnte.“

Man wird bedauern, daß nicht auch der Brief Mendelssohns an George Alexander Macfarren, der damals zum Vorstand der „Handel Society“ gehört hat, bekannt geworden ist, trotzdem er inhaltlich sich kaum von diesem Briefe an Moscheles unterschieden haben wird. Sachlich hat Mendelssohn entschieden darin recht gehabt, daß man bei jeder Neuausgabe die Zutaten und Änderungen des Herausgebers genau erkennen muß; ich wundere mich nur, daß er nicht auf den Ausweg verfallen ist, diese Zusätze und Änderungen in der Partitur typographisch durch kursiven Druck und Einschließung in eckige Klammern zu kennzeichnen. Auch in den Klavierausügen müßte dies m. E. geschehen; auch darin dürfen wir nicht (was Mendelssohn getan hat) ohne weiteres andere Tempo- und dynamische Zeichen einsetzen, als sie der Komponist vorgeschrieben hat; es kann uns aber niemand einen Vorwurf daraus machen, wenn wir hinter dem ursprünglichen Zeitmaß das unserer Meinung nach für heute richtigere in eckige Klammern mit liegender Schrift einzusetzen.

Zu entscheiden, ob die Mendelssohnsche Orgelstimme zum „Israel in Ägypten“ den heutigen Anforderungen entspricht, halte ich mich nicht für kompetent; doch meine ich, daß jeder, der jetzt eine solche Orgelstimme auszusetzen hat, gut tun würde, sich diese Stimme Mendelssohns genau anzusehen.

Praktisch zum letzten Male scheint er übrigens für Händel im Jahre 1844 eingetreten zu sein, in dem er in Berlin „Israel in Ägypten“, also das Oratorium, das er nach dem Originalmanuskript für die Herausgabe vorbereitete, zu einer glänzenden Aufführung brachte.

Inwieweit seine häufige und eingehende Beschäftigung mit Händel seinem eigenen Schaffen, insbesondere seinen beiden Oratorien „Paulus“ und „Elias“ zustatten gekommen ist, wird sich im einzelnen kaum feststellen lassen; ich möchte aber zum Schluß doch darauf hinweisen, daß er am 7. Februar 1834 an Moscheles folgende, gewissermaßen ein Programm bedeutende Worte geschrieben hat:

„Darin gefällt mir unter anderm Händels Art prächtig, mit seinen Pauken und Trompeten so ganz gegen das Ende recht dick drein zu fahren, als ob er darauf losprügelte. Da ist kein Mensch, den es nicht ergreifen müßte, und dergleichen nachzumahnen schiene mir immer noch weit besser als eine Überreizung und Anspannung der Zuhörer, die dann am Ende den Cayennepfeffer gewohnt werden.“

---

# TONMALEREI

EIN UNBEKANNTER AUFSATZ HECTOR BERLIOZ'

VON DR. JULIUS KAPP IN BERLIN

---

**W**ährend wir Berlioz' literarische Werke bereits seit Jahren in einer deutschen Gesamtausgabe besitzen, sind unter der Unmenge der in Zeitungen und Zeitschriften zerstreuten, noch ungesammelten kritischen Feuilletons des geistreichen Franzosen manche Kostbarkeiten zu Unrecht der Vergessenheit anheimgefallen. Vieles von dem dem Augenblick Entsprungenen und für den Augenblick Geschaffenen ist heutzutage natürlich gegenstandlos geworden, zumal viele der von Berlioz behandelten Werke uns nicht einmal mehr dem Namen nach bekannt sind, andere wiederum durch ihn eine Würdigung gefunden haben, die ihm durch äußere Rücksichten aufgezwungen war; manches aber darf auch heute noch ungeschmälertes Interesse beanspruchen.

Aus der Fülle des Materials sei hier ein Aufsatz herausgegriffen, der unter dem Titel „De l'imitation musicale“ in der „Gazette musicale de Paris“ 1837 No. 1/2 erschien und ein Thema behandelt, das sowohl für den Autor selbst ungemein aktuell war, wie auch in unserer Zeit — man denke nur an Richard Strauß und noch mehr an seine Nachahmer — noch zu den umstrittenen zählt. In deutscher Übersetzung lautet er:

## Tonmalerei

Es handelt sich hier keineswegs um „Tonmalerei“ in dem Sinne, den man allgemein im Fugenstil diesem Wort beilegt, sondern vielmehr um das Nachahmen gewisser Geräusche, ja sogar um ein Darstellen oder Malen auf musikalischem Gebiet von Dingen, die wir lediglich mit den Augen wahrnehmen. Kaum ein großer Komponist, welcher Richtung er auch angehört, verzichtete auf einen solchen mehr oder minder glücklichen Versuch, aber viele von ihnen — man muß dies sofort betonen — wurden dabei zu Verirrungen und beklagenswerten Torheiten getrieben. Trotzdem ist die Theorie dieses Kunstzweigs seltsamerweise nur selten entwickelt und mit echter Aufmerksamkeit erforscht worden. Und doch ist es von großer Bedeutung, daß auch auf dem verlorenen Posten des musikalischen Feuilletons ab und zu aktuelle Fragen zur Diskussion gestellt werden, selbst wenn auch niemand darauf eingehen sollte. Wir wollen daher versuchen, einige dunkle Punkte dieses Themas aufzuklären, indem wir gleichzeitig die Grenze festzulegen suchen, an der die Tonmalerei aufhört, den Namen echter Kunst und die Billigung des Geschmacks zu verdienen, und in alberne und groteske Geschmacklosigkeiten ausartet. Der bekannte italienische Kritiker Joseph Carpani, dem wir außer anderen wertvollen Werken eine Folge von Abhandlungen über Leben und Werke Haydns verdanken, soll uns bei unserer Untersuchung behilflich sein. Seine Anschauungen über unser Thema scheinen im allgemeinen die eines Mannes

zu sein, der ein echtes Gefühl für wahre Kunst, insbesondere für die Forderungen auf musikalischem Gebiete besitzt. Aber gerade mehrere Brennpunkte der Frage scheint er mir nicht genügend hervorgehoben zu haben, und wir wollen es uns angelegen sein lassen, diese Lücken zu schließen, wo wir sie bei unserer Betrachtung antreffen. Bei Erörterung des bekannten Oratoriums „Die Schöpfung“, in dem Haydn sich häufig in der Musik des beschreibenden Stils bedient, behauptet Carpani, daß schon vor Haydn die Komponisten oft Tonmalerei angewandt hätten, und er unterscheidet hierbei zwei Arten: ein tatsächliches (direktes) Nachmalen und das (indirekte) Wiedergeben einer Stimmung. „Unter tatsächlichem Nachmalen,“ sagt Carpani, „verstehe ich das Nachahmen von tierischen Lauten oder von Geräuschen, wie sie die in Schwingung versetzte Luft auf mannigfache Weise hervorbringt. Dies Element macht aus allen Gegenständen, vorausgesetzt daß sie Widerstand bieten, Musikinstrumente. Der Luftzug braust durch die Blätter, heult in halboffenen Abgründen, säuselt über rauhe Flächen, lärmt, tost und donnert, wenn er sich ungestüm von einem engen Raum in einen weiten stürzt. Das Nachmalen dieser Töne und Geräusche steht der Musik von rechts wegen zu: aber es ist nicht das schönste ihrer Vorrechte, zumal es neben dem Verdienst der Schwierigkeiten nicht entbehrt. Als man einmal einen Griechen einlud mitzukommen, um sich einen Menschen anzuhören, der täuschend den Schlag der Nachtigall nachzuahmen verstehe, antwortete er: ‚Ich rühre mich deswegen nicht von der Stelle, ich habe die Nachtigall selbst gehört.‘ — Ich verstehe nicht, daß man diese Antwort so lobenswert hat finden können. ‚Mein lieber Philosoph,‘ hätte ich zu ihm gesagt, ‚gerade weil es keine Nachtigall ist, die solchen Gesang hervorbringt, ist es der Mühe wert, zuzuhören und zu bewundern.‘ Wenn man zu jemandem sagte: ‚Komm, sieh dir ein Schlachten-gemälde von Jules Romain an,‘ und er antwortete: ‚Ich habe wirkliche Schlachten gesehen,‘ welchen Sinn würde man in solcher Antwort finden? ‚Gerade deswegen,‘ würde man ihm sagen, ‚weil du wirkliche Schlachten gesehen hast, muß es für dich von besonderem Reiz sein, zu sehen, wie die Kunst etwas Derartiges einzig und allein durch etwas bunte Leinwand widerzuspiegeln vermag.‘“

Hier scheint uns Carpani vom Thema abgeschwenkt zu sein, indem er der Malerei ein Vergleichsglied entnahm. Denn diese Kunst kann und darf in der Tat nichts anderes bezwecken, als eine mehr oder weniger getreue Wiedergabe und Nachahmung der Natur; während die Musik fast stets eine Kunst *sui generis* ist, sich selbst genügt und Begeisterung zu erwecken weiß, ohne an irgendeiner Art von Nachahmen Beistand zu haben. Die Malerei könnte niemals in das Bereich der Musik übergreifen, diese dagegen kann mit eigenen Mitteln unbedingt auf die Vorstellungsgabe einwirken, und zwar in der Art, daß sie Eindrücke entstehen läßt,

analog denen, die die Zeichenkunst hervorbringt. Aber das führt bereits zum zweiten Teil der Frage, den wir zu Anfang gestreift und der nur die von Carpani indirekte oder Stimmungstonmalerei genannte Art umfaßt. Was den ersten Teil, das tatsächliche oder direkte Nachmalen von Naturlauten anbelangt, so sind unsere Gedanken hierüber, im Gegensatz zu unserem Autor, folgende:

Will man die Tonmalerei noch zu den musikalischen Ausdrucksformen rechnen, ohne daß die Musik dabei an Adel und Leistungsfähigkeit verliert, so ist die erste Bedingung, daß diese dabei fast nie Zweck, sondern nur Mittel ist; daß man sie (von seltenen Ausnahmefällen abgesehen) nie als die musikalische Idee an sich ansieht, sondern nur als die Ergänzung der Idee, der sie sich logisch und selbstverständlich zugesellt.

Die zweite Bedingung für die Zulässigkeit der Tonmalerei ist, daß sie sich nur auf Themen erstreckt, die es auch wert sind, die Aufmerksamkeit des Hörers auf sich zu lenken, und daß sie sich (wenigstens in allen ernstesten Werken) nicht dazu hergibt, Töne, Geräusche oder Gegenstände hervorzukehren, die zu tief unter dem Niveau stehen, zu dem die Kunst niemals herabsteigen dürfte, ohne sich zu prostituieren.

Die dritte Bedingung wäre, daß die Tonmalerei, ohne indes die Natur tatsächlich an die Stelle der Kunst zu setzen, getreu und täuschend genug ist, um die Absicht des Komponisten von einem aufmerksamen, gebildeten Publikum nicht mißverstanden werden zu lassen.

Die vierte schließlich, daß dieses rein stoffliche Nachmalen niemals da auftritt, wo das Wiedergeben einer Empfindung (Stimmung) verlangt wird, und daß es nicht zur Unzeit mit seinen beschreibenden Nebensächlichkeiten prahlt, wenn die Handlung mit großen Schritten fortschreitet und einzig die Leidenschaft das Wort hat.

Um diese von uns aufgestellten Behauptungen zu bekräftigen, führen wir einige Beispiele aus Werken großer Musiker, ja selbst Dichter an (denn Poesie und Musik sind in diesem Punkte solidarisch). Das Gewitter der Pastoral-Symphonie von Beethoven scheint eine glänzende Ausnahme von der ersten Regel zu sein, die die Tonmalerei nur als Mittel, nicht als Zweck zulassen will. Denn dieser Satz ist ganz und gar der Wiedergabe der verschiedenen Geräusche gewidmet, die ein heftiges Gewitter hervorruft, das unerwartet während eines ländlichen Festes losbricht. Man hört, wie der Regen fällt, zunächst Tropfen nach Tropfen, wie der Wind sich erhebt, der Donner leise in der Ferne grollt, wie die Vögel sich zwitschernd einen Unterschlupf suchen, wie sich dann der Sturmwind nähert, die Bäume brechen, Menschen und Tiere mit Schreckensrufen auseinanderstürzen, man vernimmt die furchtbaren Gewitterschläge, den wolkenbruchartigen Regen, das Tosen der Elemente, das Chaos . . . Jedoch dieses herrliche Gemälde, das alle früheren Versuche dieser Art

weit hinter sich läßt, zählt außerdem zu der Kategorie von Kontrast- und dramatischen Wirkungen, die durch den Gegenstand des Werkes bedingt sind, in dem ihm liebliche, heitere Szenen vorhergehen und nachfolgen, so daß es gewissermaßen als Gegengewicht wirkt. Dies ist sehr bedeutungsvoll, denn wenn man das Gewitter der Pastoral-Symphonie in eine andere Komposition einfügen wollte, in der sein Platz nicht innerlich motiviert wäre, so würde es unbedingt einen großen Teil seiner Wirkung einbüßen. Diese Tonmalerei ist daher, korrekt ausgedrückt, nur eine Kontrastwirkung, geschaffen von der unerforschbaren Kraft des Genies.

Im Gegensatz hierzu treffen wir in „Fidelio“ auf eine Tonmalerei, die sich von obiger wesentlich unterscheidet. Sie findet sich in dem berühmten Duett im Kerker. Der Kerkermeister und Fidelio graben die Grube, in der Florestan verscharrt werden soll; mitten in ihrer Arbeit stoßen die beiden auf einen großen Stein und wälzen ihn mit großer Anstrengung an den Rand der Grube. In diesem Augenblick führen die Kontrabässe im Orchester einen bizzarren, sehr kurzen Lauf aus (man darf ihn nicht verwechseln mit dem hartnäckigen Thema, das die Kontrabässe während der ganzen Dauer dieses Stückes durchhalten), durch den, wie man sagt, Beethoven das dumpfe Geräusch des rollenden Steines nachahmen wollte.

Diese Tonmalerei, die in keiner Weise nötig war, weder eines dramatischen noch musikalischen Effektes wegen, ist daher hier tatsächlich Selbstzweck des Autors: Er malt um zu malen und gerät dabei auf Irrwege, denn eine solche Tonmalerei ist weder durch die Dichtung, die Musik, das Drama noch die Wirklichkeit bedingt; sie ist eine beklagenswerte Kinderei, die man nur ungern und mit Erstaunen einem großen Manne zum Vorwurf machen kann. Dasselbe gilt von Händel, wenn es wahr ist, daß er, wie man behauptet, in seinem Oratorium „Die Israeliten in Ägypten“ sogar im Rhythmus der Gesangspartieen das Hüpfen der Heuschrecken wiedergeben wollte. Das ist sicherlich ein trauriger Versuch von Tonmalerei, noch trauriger aber das Sujet selbst, das überhaupt einer musikalischen Gestaltung unwürdig ist und noch hundertmal mehr im ernsten und getragenen Oratorienstil! Haydn andererseits hat, wie uns scheint, in seinen ausgesprochen beschreibenden Werken „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ seinen Stil nicht herabgesetzt, als er, den Forderungen der Dichtung nachgebend, Tonmalerei anwandte, aber nur für so anmutige Geräusche wie das Girren der Tauben; überdies ist diese Tonmalerei von täuschender Echtheit. Von hier führt der Weg direkt zu Beethovens Pastoral-Symphonie. Man hat häufig den Gesang der drei Vögel, der zum Schluß der Szene am Ufer des Baches ertönt, getadelt. Was die Zweckmäßigkeit dieser Tonmalerei anbelangt, scheint sie uns evident. Die meisten der friedlichen Laute in der Luft, auf der Erde

und im Wasser könnten hier natürlich ihren Platz finden und ungezwungen mit der heiteren Pracht der Landschaft wetteifern; aber nicht alle lassen sich ganz echt wiedergeben. Wachtel, Kuckuck und Nachtigall sind die drei Vögel, die Beethoven in seinem Orchester hören lassen wollte; von den ersten Noten an erkennt man denn auch, ohne sich irgendwie täuschen zu können, den Ruf der beiden ersten, während, was den dritten anlangt, zweifellos ein unvorbereiteter Hörer, wenn er die Flöte hört, niemals entdecken wird, daß das eine Nachtigall sein soll. Das kommt daher, daß die feststehenden, unveränderlichen Töne des Kuckuckrufs und des Wachtelschlags sich in den Noten unserer Tonleiter sehr leicht wiederfinden, während bei der bald klagenden, bald jubelnden, aber niemals feststehenden Stimme der Nachtigall dies nicht der Fall ist. Es ist eigentümlich, daß diese Beobachtung den zahlreichen Komponisten entgangen ist, die alle mit ebensowenig Glück versucht haben, die nicht wiederzugebenden Vokalisieren dieses Vorsängers milder Nächte nachzuahmen.

Mehrere wiederum haben sich lächerlich gemacht, indem sie an die Stelle des Nachahmens gewisser Geräusche diese selbst in ihrer ganzen antimusikalischen Wirklichkeit treten ließen. So glaubte z. B. ein italienischer Komponist, dessen Name mir entfallen ist, in einer Symphonie über Werthers Tod den Pistolenschuß des Selbstmörders nicht besser wiedergeben zu können als durch einen wirklichen Pistolenschuß im Orchester; das ist natürlich der Gipfel der Geschmacklosigkeit! Méhul und Weber dagegen haben, als sie die Entladung einer Schußwaffe wiederzugeben hatten (der eine in seiner Ouvertüre „Jeune Henri“, der andere in der wilden Jagd im „Freischütz“), ohne die Grenzen der Kunst zu verlassen durch einen geschickt verwerteten einfachen Paukenschlag ihren Zweck erreicht. Wenn Meyerbeer sich in den „Hugenotten“ echter Glocken bedient, anstatt sie auf unvollkommene Weise mit dem Orchester nachzuahmen, so geschah es, weil die dramatische Situation diese gebieterisch forderte; der gewaltige Effekt, wenn diese unheilverkündenden Klänge in der Oper ertönen, beweist es. Und überdies, wenn nicht der Erfolg an sich die beste Rechtfertigung wäre, so könnte man mit Recht sagen, daß, da Glocken ja überhaupt als Musikinstrumente anzusehen sind, die Gelegenheit sie zu verwerten niemals günstiger gewesen war.

Man findet außerdem noch Tonmalereien, die der Verstand nicht ohne weiteres mißbilligt, die aber, da sie Allgemeingut geworden, trivial wirken und daher von dem Musiker, der sich ihrer bedienen will, besondere Geschicklichkeit oder glühende Begeisterung verlangen, um sie zu läutern und neuartig erscheinen zu lassen. In einem Duett in „Wilhelm Tell“ z. B. findet sich bei der Stelle Arnolds: „Ich gehe auf das Feld der Ehre“ ein lang ausgehaltenes Trompetensignal, das meiner Ansicht nach recht abgenutzt, mindestens stark anfechtbar ist und das

ein geistreicher Mann wie Rossini weniger als jeder andere hätte verwerten dürfen: während andererseits in der „Armide“ der Kriegslärm, mit dem Gluck den Aufruf des Ritters Dunois „Unser General ruft Euch zurück“ begleitet, selbst den phlegmatischen Hörer vor Enthusiasmus aufspringen macht und immerdar, welche Umwälzungen die Kunst auch durchmachen wird, als helleuchtender Blitz des Genies erglänzen wird.

Es gibt jedoch bei der Verwertung der Bildersprache als Mittel eine Klippe, der selbst die größten Dichter nicht immer entgangen sind, und die ich den Musikern weisen will. Das ist die Schwierigkeit, sie nur im geeigneten Moment anzuwenden, indem man vor allem darauf achtet, daß sie niemals an die Stelle der mächtigsten von allen Nachahmungen tritt: des die Gefühle und Leidenschaften widerspiegelnden Ausdrucks. Wenn Talma in der Rolle des Orest bei dem Ausruf:

„Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?“

das „s“ zischelte, so reizte er mich, weit davon mich zu erschrecken, stets zum Lachen, denn es schien mir selbstverständlich (auch heute noch), daß dieses aufmerksame Nachahmen des Zischelns der Schlangen von seiten des Orest in einem Augenblick, da seine Seele von Schrecken, sein Herz von Verzweiflung und sein Kopf von furchtbaren Visionen zermartert wird, in direktem Widerspruch steht mit allen Begriffen des Natürlichen und der dramatischen Wahrscheinlichkeit. Orest beschreibt doch nicht die Eumeniden, im Gegenteil, er glaubt sie zu sehen, er befragt, er beschwört sie, bietet ihnen Trotz, und man muß wahrhaftig viel guten Willen haben, um eine solche Tonmalerei im Munde dieses Unglücklichen in einem solchen Augenblicke nicht närrisch zu finden.

Andererseits erscheinen mir eine Menge ausmalender Stellen bei Virgil außerordentlich glücklich, da er Sorge trug, sie nicht in Erzählungen seiner Gestalten, sondern in Beschreibungen, denen sich der Dichter selbst hingibt, anzuwenden:

Ruit alto a culmine Troja  
 . . . . .  
 Nox alta cava circumvolat umbra  
 . . . . .  
 Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum  
 . . . . .  
 Procumbit humi bos

sind wundervolle Bilder. Wenn aber der Dichter das vorletzte, anstatt es in epischer Erzählung zu bringen, in Form einer dramatischen Interjektion einem verwundeten Kämpfer, der, den Fuß im Steigbügel, von seinem Pferd mitten in das Schlachtengetümmel geschleppt wird, in den Mund gelegt hätte, so hätte uns die Kaltblütigkeit dieses Menschen, der imstande ist, den Galopp der Pferde zu beschreiben, die ihn zerstampfen, ungeheuer lächerlich vorkommen müssen.



Das tatsächliche Nachmalen in Tönen erreichte, wie Carpani behauptet, in Italien im 17. Jahrhundert einen solchen Grad, daß der Komponist Melani in seinem Werk „Le Bailli de Coloniola“ nachstehenden Text in Musik setzte und die Instrumente die Stimmen der bezeichneten Tiere ausführen ließ:

„Zuweilen singt der Frosch im Schlamm  
Vergnügt sein quack quack,  
Die Grille zirpt: tri tri tri,  
Das Lämmchen schreit: be be,  
Die Nachtigall lockt: kiou kiou kiou  
Und der Hahn kräht: kikerikiki.“

Aber auch schon vor Melani wurde diese primitive Tonmalerei verwandt, so im Altertum auf dem griechischen Theater. Die Komödien „Die Frösche“ und „Die Vögel“ des Aristophanes sind ein Beweis dafür. Auch bei Haydn muß man, obwohl er in seinen bekannten Oratorien nur sehr zurückhaltenden und unterschiedlichen Gebrauch davon gemacht hat, häufig bedauern, daß der Stoff ihn wiederholt zu ähnlichen Kindereien verleitet hat. Zweifellos war er sich über deren Unwert im klaren und er hat sie vielleicht nur in seine Partituren aufgenommen aus Gefälligkeit gegen einige Dilettanten in seiner Umgebung, die derartige Instrumentationsmätzchen mehr interessierten als die prächtigste Inspiration. Der Baron Van-Swieten z. B. quälte den großen Meister unablässig, wenigstens in den „Vier Jahreszeiten“ die Stimme von Fröschen hören zu lassen. Haydn blieb standhaft und wollte nicht nach dem Vorbild des griechischen Dichters dem allzu klassischen Geschmack Van-Swietens zuliebe im Schlamm steckenbleiben.

Die beste Art der direkten Tonmalerei ist immer diejenige, die, ohne in die von uns oben angegebenen Übertreibungen zu verfallen, getreu genug ist, um ein Verkennen ihres Themas zu verhindern, die aber trotzdem den Ton nicht genau so wiedergibt, wie er in Natur ist, sondern sich darauf beschränkt, ihn in leichten Farben anzudeuten.

Die zweite Art der Tonmalerei bezweckt, durch Töne uns die Vorstellung mannigfacher Leidenschaften vorzutäuschen und in uns, lediglich durch Zuhilfenahme des Gehörs, Empfindungen wachzurufen, die man in der Natur nur mittels anderer Sinne gewahrt. Ihre Mittel sind: Ausdruck, Färbung und musikalische Bilder. Was die Ausdrucksmöglichkeiten anlangt, zweifle ich, ob die Zeichenkunst oder selbst die Poesie sie in gleichem Maße besitzen wie die Musik. Es gehört die ganze Voreingenommenheit der Anhänger eines großen Meisters, verbunden mit gänzlichem Mangel an Erziehung und vollständiger Unkenntnis der inneren Organisation, dazu, wenn man behauptet (einzig und allein, um seinen Götzen gegen Kritiken in Schutz zu nehmen), daß musikalische Ausdrucksformen sich im Grunde nicht voneinander unterscheiden, daß

man gegen die Musik zu „Othello“ nicht den Vorwurf des Widersinnigen erheben könne, da die Musik als solche überhaupt keinen Sinn habe und daß man deren Verfasser (Rossini) nicht beschuldigen dürfe, einige absurde Musikstücke geschrieben zu haben, da es keine wahre Musik gäbe. Er hat selbst darauf in seinem „Wilhelm Tell“ ein unvergängliches Dementi erteilt. Doch es wäre unrecht gegen unsere Leser, länger bei diesem Thema zu verweilen.

Die musikalische Färbung, die, wie wir gleich sehen werden, keineswegs dasselbe ist wie das musikalische Bild, besitzt meiner Ansicht nach keine so unbestreitbare Realität. Der bekannte Naturforscher Lacépède, der, abgesehen von seinen wissenschaftlichen Kenntnissen auch für einen bedeutenden Komponisten galt, sagt einmal: „Die Musik verfügt nur über Töne, sie kann nur durch Töne wirken. Damit sie daher Merkmale unserer Gefühlsregungen wiedergeben könnte, wäre es nötig, daß diese selbst in Tönen sich äußerten.“ — Aber wie stellt man es an, das in Musik auszudrücken, was sich weder in Tönen noch Klängen darbietet, z. B. das Dickicht des Waldes, das frische Grün einer Wiese, den Lauf des Mondes und ähnliches? — „Indem man die Empfindungen widerspiegelt, die sie auslösen“, antwortet Lacépède. Unser italienischer Kritiker, Carpani, findet diese Art der Wiedergabe vornehm, schön und entzückend, er sieht darin das Erhabene der Musik. Ich bin weit davon entfernt seiner Ansicht ohne weiteres zuzustimmen; ich, wie viele andere, neige im Gegenteil stark dazu, sie für falsch zu halten, wegen der Spielerei mit Worten oder richtiger der ungenauen Bestimmung und Vieldeutigkeit der dabei in Frage kommenden Ausdrücke, die uns schwer zu erkennen ist. Gibt es denn überhaupt eine feststehende, allgemein gültige Formel für die Empfindung beim Anblick des Waldes, einer Wiese oder des Mondes am klaren Himmel? — Sicherlich nicht! Während die Frische und Stille des Waldes einen glücklich Liebenden in Erinnerung all der Freuden, die er hier gekostet, mit zärtlicher Sehnsucht erfüllt, wird sie den verschmähten oder betrogenen Liebhaber in Wut die Zähne aufeinander beißen lassen in Gedanken an das Glück des Nebenbuhlers; der Jäger betritt ihn mit spannungsvoller herzlicher Freude, das junge Mädchen fühlt ein heimliches Grauen, der mürrische, gefährliche Strolch legt sich bewaffnet am Waldrand auf die Lauer und sucht bei Tagesanbruch das Weite, aus Furcht, daß die sichersten Schlupfwinkel ihn schlecht gegen die Verfolger, die sich an seine Fersen heften, schützen. Die Musik wird die glückliche Liebe, die Eifersucht, die sorglose Freude, die zarte Angstregung, die drohende Gewalt, Schrecken und Furcht treffend zum Ausdruck bringen können; aber ob diese verschiedenen Empfindungen nun gerade durch den Anblick eines Waldes oder durch irgendeine andere Ursache ausgelöst wurden, wird sie niemals

angeben können. Und die Forderung, die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten über die schon sehr weitgesteckten Grenzen zu steigern, scheint mir unhaltbar. Es haben ja auch kaum Komponisten von Ruf Zeit und Arbeit dabei verloren, einer solchen Schimäre nachzujagen; sie hatten viel Besseres zu tun, als sich mit diesem angeblichen Nachmalen abzugeben. Wenn schließlich einige die Musik preisgaben für etwas, was in Wirklichkeit weder Musik noch Malerei ist, indem sie, wie der Hund in der Fabel, ihre Beute preisgaben um einem Schatten nachzujagen, so glaube ich, hat die Kunst dadurch nicht viel verloren, und der Schatten mag gerade so viel wert gewesen sein als die Beute. — Händel indes versuchte in einem seiner Werke ein Naturphänomen zu malen, das weder in Tönen oder Klängen noch in einem stummen Rhythmus sich abspielt und dessen Anblick meiner Meinung nach wohl bei niemand einen fest bestimmbareren Eindruck hervorruft: das Fallen des Schnees. Es ist mir durchaus unverständlich, auf welche Weise er hoffen konnte, einen solchen Gegenstand auf dem Wege einer ernsthaften Tonmalerei zu meistern.

Man wird mir zweifellos einwenden, daß es aber auch treffende Beispiele berechtigter Tongemälde gibt, denen man wenigstens als Ausnahmen Rechnung tragen muß. Wenn wir diese prüfen, so sehen wir sofort, daß deren dichterische Schönheiten keineswegs dem engen Kreis entstammen, in den sie die Grenzen des betreffenden Kunstgebietes sonst bannen. Das kommt daher, daß diese Nachahmungen sich nicht als Gemälde sichtbarer Gegenstände darstellen, sondern nur als Vorstellungen oder Vergleiche, die dazu dienen, Empfindungen widerzuspiegeln, für die die Musik unbestreitbar Analoga besitzt. Damit das Modell dabei deutlich erkennbar sei, ist es aber unbedingt erforderlich, daß der Hörer auf irgendeinem indirekten Wege von den Intentionen des Komponisten in Kenntnis gesetzt wird und das Vergleichsmoment ersichtlich ist. So soll Rossini in „Wilhelm Tell“ die Bewegung der Ruder gemalt haben, während er in der Tat nichts getan hat, als im Orchester ein regelmäßig in gleichen Abständen hervortretendes *rinforzando* anzuwenden, als Andeutung der taktmäßigen Arbeit der Ruderer, deren Erscheinen durch die anderen Personen angekündigt ist.

Weber soll in der Begleitung der Agathenarie im zweiten Akt „Freischütz“ eine Landschaft im Mondschein gemalt haben, weil verschleierte, ruhige und melancholische Färbung seiner Harmonieen, der seltsame eintönige Klang der Instrumente ein getreues Abbild dieses blassen Scheines vortäuschen und andererseits wunderbar die Träumerei zum Ausdruck bringen, der sich Liebende so gern beim Anblick des Nachtgestirns hingeben, dessen Beistand Agathe in diesem Augenblick erfleht.

Von anderen Kompositionen kann man behaupten, daß sie ein weites Gesichtsfeld, das Unermeßliche . . . versinnbildlichen, weil der Komponist

es verstanden hat, neben Kontrastwirkungen durch die Breite der melodischen Form, den Glanz der Harmonie, die Hoheit des Rhythmus für das Ohr Eindrücke hervorzubringen, die analog sind denen, die die Augen empfangen, wenn dem Wanderer auf Bergesspitze urplötzlich ein prächtiges Panorama, unermessliche Ferne sich erschließt. Die Echtheit des Bildes wird indes nur für den abzuschätzen sein, dem das von dem Musiker behandelte Thema vorher vertraut war.

Man sieht, daß die Fähigkeit, durch Bilder zu wirken, die einzig das gedruckte, gesprochene und gesungene Wort genau anzugeben vermag, himmelweit entfernt ist von dem ebenso nutzlosen wie gekünstelten Versuch: Gegenstände, die des Klanges oder des Rhythmus entbehren, einzig mit Hilfe klangreicher oder rhythmischer Mittel, über die die Musik verfügt, eindeutig bestimmen zu wollen.

Es gibt aber noch eine andere Art von Tonmalerei: die sich eng an den der Vokalmusik beigegebenen Text klammert, dabei aber nur den Ausdruck der allgemeinen Stimmung verhindert, indem sie die Aufmerksamkeit auf Nebensächlichkeiten ablenkt, die dabei noch oft genug jedes Zusammenhangs mit dem Sinn der Phrase oder der Idee des Ganzen er-mangeln; diese ist fast immer kindisch und albern. Spontini allerdings ist in der „Vestalin“ eine köstliche Tonmalerei dieser Art gelungen bei den Versen:

„Wollen die Götter zum Zeichen ihres lodernden Zornes  
Das Weltall wieder zum Chaos zertrümmern?“

Aber welche Kindereien würden wir bei dem hierfür prächtig geeigneten Tonfall von der ersten zur zweiten Silbe des Wortes „Chaos“ bei einer Menge Werke mehr oder minder bekannter Autoren antreffen; der eine könnte es sich nicht verkneifen, das Wort „Himmel“ auf eine recht hohe Note zu setzen, der andere hielte es unter seiner Würde, die „Hölle“ nicht durch tiefe Baßregionen zu markieren; einer ließ den Tag anbrechen, ein anderer die Nacht herabsinken usw. Nichts ist unerträglicher, als die Manie, fortgesetzt mit Worten sein Spiel zu treiben, eine Manie, die übrigens glücklicherweise abzuflauen beginnt, nachdem sie, wenn man nach den Kritiken, mit denen J. J. Rousseau die französischen Musiker seinerzeit überhäufte, urteilen will, niemals üblicher und weiter verbreitet war, als bei uns im vorigen Jahrhundert.

U of M

---

# EIN NEUES WERK ÜBER MOZART

BESPROCHEN VON ALFRED HEUSS IN LEIPZIG

---

**W**enn man jemand in Deutschland fragt, welche Bücher der musikalischen Literatur als klassisch anzusehen seien, so wird er als eines der ersten Otto Jahns Mozart-Biographie nennen. Seit mehr als 50 Jahren besitzt das Werk diesen Ruf, der um so mehr verwundern darf, als in dieser Zeit die Musikwissenschaft einen Umfang und eine Vertiefung erfahren hat, die eigentlich allen musikhistorischen Werken aus früherer Zeit mehr oder weniger gefährlich geworden sind. Jahns „Mozart“ hat nach allgemeinem Urteil die Zeit nichts anhaben können, trotzdem die verschiedenen Neuauflagen des Werks eine durchgreifende Bearbeitung nicht erfahren haben. Nach wie vor steht es im Ruf eines klassischen Werks, eine Auffassung, die in vollem Umfang nur nach Seite des Biographischen aufrechterhalten werden kann. Auf diesem Gebiet hat Jahn Bleibendes geleistet, hier gelang es auch den Neuauflagen, die verschiedenen, nicht sehr bedeutenden Ergänzungen mit dem Werke zu verschmelzen. Anders steht es mit dem historischen und auch ästhetischen Teil des Werks. Die Historiker haben hier schon längere Zeit die fundamentalen Lücken in der musikgeschichtlichen Betrachtung Mozarts von seiten Jahns erkannt, und es gibt heute keinen, der in dieser Beziehung Jahns Werk konsultieren wird. Es darf auch ruhig gesagt werden, daß der ausgezeichnete Philologe und Archäologe Jahn musikgeschichtlichen Blick nicht eigentlich besaß; weit stärker als auf die eigentlichen Quellen, d. h. die Musik selbst, verließ er sich auf literarische, und ferner betrachtete er Mozart viel zu sehr für sich selbst und auch dies sehr einseitig, indem er mit vorgefaßten Meinungen an ihn herantrat. Allerdings steckte damals das musikgeschichtliche Wissen gerade auch dieser Periode in den Kinderschuhen; vergleicht man aber, was vor allem Winterfeld in der Erforschung viel dunklerer Zeitalter einige Jahrzehnte vorher geleistet hat, so sieht man immerhin, was ein genial beanlagter Mann auch schon damals auf musikhistorischem Gebiet zu leisten vermochte. Man hat die Verpflichtung, die starke Begrenzung von Jahns musikhistorischem Forschertalent hervorzuheben, weil eben sein „Mozart“ wirklich zu Unrecht in den Ruf eines „klassischen“ Werks gekommen ist.

Jahrzehntelang haben trotz mancher Einzelbeiträge umfassende Mozart-Studien gefehlt; es schien, als liege über der Mozart-Forschung ein Bann. Diesen haben nun zwei französische Forscher, Wyzewa und St. Foix, gebrochen: sie legen ein großes zweibändiges Werk<sup>1)</sup> mit etwa 1000 Druckseiten vor und behandeln dabei nur den jungen Mozart (1756—1777), bis zur großen Reise nach Paris im Oktober 1777. Das ist derjenige Mozart, von dem man auch in Deutschland nur wenig allgemein kennt, die Haffnerserenade und das eine Violinkonzert dürften außer einigen Klaviersonaten das einzige sein. Man sieht schon hieraus, daß es den Verfassern nicht um ein Werk für die breite Öffentlichkeit zu tun war. Umsomehr ist ihnen aber die Wissenschaft, und zwar, soweit das Hauptresultat des Werkes in Betracht kommt, die ganze Kunstwissenschaft zu Dank verpflichtet. Um dies auch gleich festzustellen: erst dieses Werk untersucht die Grundlagen zur Erkenntnis der Entwicklung von Mozarts Talent, und damit geben die Verfasser einen Beitrag zur Erklärung eines der größten — des wohl reinsten nach Wyzewas Ansicht — Genies überhaupt.

<sup>1)</sup> T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix: „W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre de l'enfance à la pleine maturité (1756—1777).“ 2 Bände. Verlag: Perrin & Cie, Paris. (25 Fr.)

Das Resultat mag für den, der sich mit dieser Frage und sonderlich bei Mozart nie im Speziellen beschäftigt hat, eigenartig genug sein. Kaum ein Künstler hat mehr innere Umwälzungen erfahren als Mozart; diese basieren aber fast durchgängig auf „äußeren“ Umständen, sie treten ein, wenn Mozart wieder einen neuen Meister kennen lernt, Werke mit Stilelementen, die ihm noch unbekannt sind. Dies, und sozusagen nichts anderes, sind die treibenden Faktoren in seiner Entwicklung, nicht etwa menschliche Erlebnisse. Für Mozart bedeutete das Bekanntwerden mit einer neuen Musik ein weit größeres inneres, künstlerisches Ereignis, als selbst ein einschneidendes menschliches Erlebnis, sagen wir etwa der Tod seiner Mutter oder auch ein Liebesverhältnis, das ihm zu schaffen machte. So befindet sich denn auch Mozart vor allem in seiner Jugend, die ihn mit den verschiedensten Komponisten (von Physiognomie natürlich) in Berührung brachte, in einer fortwährenden Umwälzung, natürlich mit teilweiser Beibehaltung des An- und Aufgenommenen, und die Verfasser unterscheiden bis zum Jahr 1777 nicht weniger als 24 Perioden, zu denen für das übrige Leben noch zehn weitere kommen.

Das haben nun die Verfasser in ihrem Werk ausführlich dargelegt. Der Weg, den sie zu gehen hatten, ergab sich von selbst, aber er war schwer und mühsam zu gehen: sie mußten Mozart überall nachfolgen, um untersuchen zu können, welche Meister und welche Werke er in Salzburg und auf seinen Reisen kennen gelernt hatte, eine immens mühevolle und auch — kostspielige Arbeit. Die sorgfältigsten Stiluntersuchungen mußten angestellt werden, immer unter der Devise: Wie reagierte Mozart auf ihm neue Stile oder doch Eigenarten? Die Resultate sind auch außerordentlich und werden am besten dadurch klar gemacht: Kaum eines der von Köchel — teilweise mit Hilfe Jahns — auf seine mutmaßliche Entstehungszeit bestimmten Werke Mozarts ist richtig bestimmt (oft sogar denkbar verkehrt), und ferner sind eine ganze Anzahl Mozart zugeschriebener Kompositionen einzig Bearbeitungen fremder Werke. Die Verfasser haben auf Grundlage ihrer Einzelresultate auch ein neues Verzeichnis aufgestellt, mit dem man in Zukunft zu rechnen haben wird. Jedenfalls ersieht man, daß jeder, der sich mit Mozart berufsmäßig oder überhaupt intimer beschäftigen will, dieses großen Werkes nicht entraten kann. Es ist grundlegend.

Im einzelnen wäre über dieses Dokument eines scharfsinnigen und rührenden Forscherfleißes vieles zu bemerken, auch im kritischen Sinne. Nach einer Seite hin läßt es einen Wunsch offen, die Entwicklung von Mozarts kontrapunktischem Talent betreffend. Es ist den Verfassern entgangen, daß Mozart die Erlernung kontrapunktischen Könnens recht schwer gefallen ist, und daß die diesbezüglichen Proben aus der Knabenzeit einer musikalischen Kritik nicht im mindesten standhalten. So z. B. auch der kleine, für das Britische Museum geschriebene Chor: *God is our Refuge*, der nicht nur sehr unbeholfen, sondern auch fehlerhaft ist, und mit einer „véritable fugue“ fast nichts zu tun hat. Auch eine satztechnische Kritik des Skizzenbuchs von 1764, eines gerade auch wegen seiner satztechnischen Fehler sehr wichtigen Dokumentes für die Erkenntnis des jungen Mozart, haben sich die Verfasser aus gleichem Grunde entgehen lassen. Das hat indessen mit ihrem sonstigen, überaus feinen Stilgefühl nichts zu tun. Bemerkt darf auch noch werden, daß die Instrumentalwerke weit schärfer betrachtet wurden als die dramatischen; hier wird die Operngeschichte noch manches zu ergänzen haben.

Das musikalische Deutschland hat allen Grund, sich den beiden französischen Gelehrten zu tiefstem Danke verpflichtet zu fühlen, der diese vielleicht auch mit veranlassen kann, ihr großartiges Werk zu vollenden. Erst ihnen ist es gelungen, die Erklärung eines unserer größten musikalischen Genies in die richtigen Wege zu leiten.

---

## REVUE DER REVUEEN

---

### Aus deutschen Musikzeitschriften

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig), 79. Jahrgang, No. 44 bis 46 (1. bis 14. November). — No. 44. „Ariadne auf Naxos.“ Von Alexander Eisenmann. „Die Ariadne ist ein Werk mit einer Fülle phantasiereicher Einfälle, melodischer Schönheiten, schwungvoll hinreißender Partien und komischer Intermezzi. Alles ist darin zu finden: die illustrative Kunst, die üppige Lyrik, die raffiniert feine Orchestrierung, das schwungvolle Pathos Straußens so gut wie die Neigung zu Reminiszenzen an sich selbst und an andere berühmte Vorbilder dieses Vielbewunderten und Vielgeschmähten. Daß alle die schon aus der Anlage des Ganzen... sich ergebenden kontrastierenden Elemente zu einer Einheit höheren Stils gebracht worden wären, das wird man nicht sagen können. Der Zusammenhang zwischen Komödie und nachfolgender Oper ist hier mehr äußerer als innerer Art, ein großer Fehler, der gewiß später noch stärker empfunden werden wird als jetzt, aber die Musik allein verdient volle Bewunderung...“ — „Per aspera ad astra. Symphonie d-moll op. 23 von August Scharer.“ Thematische Analyse von Hans Schorn. (Schluß in No. 45.) — „Das Konzertjahr 1911/12.“ Eine statistische Studie von Ernst Challier sen. „Den Zahlen nach an erster Stelle, diesmal nicht nur wegen der gewaltigen Menge großer Orchesterwerke, sondern absolut, steht L. van Beethoven mit 1268 Aufführungen (1120) [die eingeklammerten Zahlen bedeuten die des Vorjahres], die 41 Aufführungen der sogenannten Jenaer Symphonie habe ich hierbei mitgezählt; ihm folgen J. Brahms mit 1241 (1195), F. Schubert 847 (764), R. Schumann 770 (914), Joh. Seb. Bach 603 (521), R. Wagner 593 (480), W. A. Mozart 498 (547), R. Strauß 395 (322), F. Chopin 391 (492), Hugo Wolf 376 (301), M. Reger 294 (326), Jos. Haydn 230 (216), F. Mendelssohn 234 (223), P. Tschaikowsky 204 (223), G. Mahler 180 (40), A. Dvořák 178 (127), C. Saint-Saëns 130 (173), Edv. Grieg 160 (144), Cl. Debussy 143 (92), C. M. von Weber 146 (148), H. Berlioz 134 (117), G. F. Händel 122 (158), Carl Loewe 109 (82), P. Cornelius 81 (50).“ — No. 45. „Franz von Assisi.“ Bericht über die deutsche Uraufführung in Augsburg von Arthur Neisser. „... Was den Wert der Partitur ausmacht, ist die zarte Diskretion in der Verwendung der Mittel, die herbe Anmut der Harmonik und die süße Inbrunst der Empfindung, die bei aller Süße niemals süßlich wird. Die großen technischen Schwierigkeiten für die Ausführenden beruhen namentlich in den schweren Einsätzen sowohl der Soli wie des Chores, die zumeist frei und unter recht erschwerten harmonischen Umständen erfolgen...“ — „Johann Kuhnau's Geburtshaus in Geising.“ Von J. L. — „Anton Dvořák in Karlsbad.“ Von M. Kaufmann. — No. 46. „Dies und jenes von Tschaikowsky.“ Von Emil Bormann. „... Jäh war sein Tod, ebenso jäh wie die tief tragischen Abschlüsse seiner Werke. Mitten durch den orgiastischen Lusttaumel seiner Schöpfungen geht der plötzliche Riß hindurch, und in erschütterndem Schmerz verstummen die Töne, die noch vor kurzem so ausgelassen dahinrasten. Und doch ist dieser plötzliche Hereinbruch der tiefen Finsternis in seine Stimmungsbilder, in sein Leben nur scheinbar; die nächsten Freunde Tschaikowsky's, die seine seelische Zerrissenheit nur zu gut kannten, zitterten stets um sein Leben, und wer seine Werke kennt, der weiß es ja, daß er gerade in der Tragik unheimlich schön und berückend aufrichtig ist, daß eben das Tragische die Grundlage und der Endzweck seiner besten Tonwerke bildet. Als Sänger des Herzleids, der Seelenqual, der untröstlichen Verzweiflung ist er

WOLU

einer der Größten, vielleicht bisher unerreicht . . .“ — „Der Streit um die Dissonanz.“ Von Adolf Prümers. „. . . die Freude an der Dissonanz existiert nahezu ebenso lange wie der Streit um die Dissonanz, der immer noch segensreicher ist als ein fauler Friede. Was ist die Dissonanz anders als das Salz der Erde, das Licht der Welt? Womit soll man salzen, womit im Finstern leuchten? . . .“ — „Über musikalisches Illustrieren.“ Von Ernst Ludwig Schellenberg. Von den Gefahren der Programmmusik.

DIE STIMME (Berlin), 5. Jahrgang, Heft 10 bis 12 (Juli bis September 1911). — Heft 10. Außer den in XI. 21 schon angezeigten Aufsätzen enthält Heft 10 noch die folgenden: „Zur individuellen Behandlung des Gesangschülers.“ Von Gustav Borchers. „Auf die direkte, in den meisten Fällen doch versagende Beeinflussung des Stimmorgans können wir verzichten. Wie der moderne Klavierlehrer die Aufmerksamkeit von den Fingern ab auf die großen Muskelgruppen des Arms, der Schultern und des Rückens lenkt, so lenken wir unsere Blicke von der sogenannten ‚Stimme‘ ab auf Haltung und Bewegung des ganzen Körpers, um Tonbewußtsein, Rhythmus und Tonqualität nicht durch Belehrung und Einsicht, sondern lediglich durch Übung dem Schüler zum sicheren Besitztum zu machen.“ — „Beobachtungen und Erfahrungen über Stimmerziehung.“ Von R. Scheffler. „Stimme bilden heißt dem Schüler die Anwendung der richtigen Muskulatur für die Tonbildung weisen, mit dem richtig eingestellten Gesangapparat die bestmögliche Resonanzfähigkeit der Stimme erzielen, eine hiermit Hand in Hand gehende gute Aussprache pflegen und durch passende Übungen die gut ‚gefaßte‘ Stimme dazu bringen, eine große Kunstfertigkeit für alle Anforderungen der Vokalmusik zu erreichen.“ — Heft 11. „Die Obertöne.“ Von Franz Wethlo. (Schluß in Heft 12.) „Wir Gesanglehrer mögen den Wert derartiger wissenschaftlicher Untersuchungen ja nicht unterschätzen. Ihre zukünftige Bedeutung für uns erscheint gesichert. Man wird es uns als Männern der Praxis aber nicht verübeln, wenn wir geradezu nach dem fragen, was schon gegenwärtig davon für den Kunstgesang anwendbar ist. Und da müssen wir offen eingestehen: Direkt verwertbar für Theorie und Praxis der Stimmerziehung ist bis jetzt kaum etwas davon. Es möge unser Interesse daran nicht schmälern, wenn wir bekennen müssen: Das Gebiet der Obertöne hat für uns zurzeit nur mehr theoretischen Wert — leider.“ — „Das schief gezogene Zäpfchen.“ Eine anatomisch-physiologische Studie von Josef Gerhartz. — „Konservatorien.“ Von Lydia Hollm. „Die gesanglichen Verhältnisse der großen tonangebenden Konservatorien bedürfen darum von Grund auf einer vollständigen Umarbeitung und Neugestaltung, wenn der Begriff künstlerische Ausbildung überhaupt Bedeutung haben soll. Wo von Ausbilden die Rede ist, muß eine Vorbildung eingeschlossen sein. Konservatorien, welche sich begnügen, mit sogenannten ‚Ausbildungsklassen‘, wo Dilettanten und Berufsschüler ohne die geringsten Vorkenntnisse in kunterbuntem Durcheinander in kürzester Zeit ‚ausgebildet‘ werden sollen, dürfen nicht ernst genommen werden. Die Leiter solcher Anstalten, mögen sie sonst die größten Künstler sein, ahnen nicht im entferntesten, was zu einer reellen Gesangsausbildung gehört. Indem sie den bestehenden Schlendrian sanktionieren, erscheinen sie zur Führung einer solchen verantwortungsvollen Stellung nicht befugt.“ — „Stimme und Sprache auf der Internationalen Hygieneausstellung in Dresden.“ Von A. Hoffmann. — „Robert Radecke †.“ Von W. Hastung. — Heft 12. „Über die Register der menschlichen Stimme und Bericht über experimentelle Untersuchungen der sogenannten Deckung gesungener Vokale.“ Von Walther Pielke. Schilderung der für gewöhnlich in Betracht kommenden Möglichkeiten der Stimmproduktion

7\*



im Kunstgesang, „wie sie sich darstellen, wenn man versucht, die Ergebnisse der exakten physiologischen Forschung mit den Erfahrungen der Gesangspraxis in Einklang zu bringen“. — „Die Examenfrage für den Gesangsunterricht.“ Von Lydia Hollm. „Solange in den öffentlichen Prüfungskonzerten der großen Konservatorien selbst der Beweis geliefert wird, wie niedrig dort der Maßstab für die Anforderungen an die Gesangkunst gehalten wird, oder wenn man weiß, welcher geringe künstlerische Wert einem hier ausgestellten Zeugnis für Gesangspädagogik in Wirklichkeit beizumessen ist, solange dürfte wohl ausgeschlossen sein, durch private Bestrebungen bessere Resultate für die Kunst zu erhoffen.“

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (Berlin), 39. Jahrgang, No. 40 bis 45 (4. Oktober bis 8. November 1912). — No. 40. „Jephta.“ Ein Beitrag zur Händel-Bearbeitungsfrage von Hermann Stephani. (Schluß in No. 41.) Über die strittige Frage faßt Verfasser, der „Jephta“ einer neuen Bearbeitung unterzogen hat, sein Urteil in folgenden Sätzen zusammen: „In der Wahl und im Gebrauche der Aufführungsmittel bleibt eine historisch gehaltene Darstellungsweise anzustreben; das Eigenartige musikalischer Frühkunst ist mit besonderer Liebe zu pflegen. Rein menschlich jedoch möge das Kunstwerk auf die lichteste Höhe unseres heutigen Bewußtseins, zur vollen Unmittelbarkeit inneren Erlebens gebracht werden. Ein genial inspiriertes Kunstwerk von allgemein menschlichem Inhalt, wie Händels ‚Jephta‘ der herrlichsten eines ist, mag sich stilistisch, in Darstellungsmitteln und -weise, noch so sehr von der jeweiligen Gegenwart entfernen, es wird des Schutzmantels einer nur historischen Betrachtungsart nicht bedürfen und in unvergänglicher Frische leuchten — gelingt es, wo es uns innerlich fremd werden will, es menschlich neu umzuschmelzen und auszuprägen. Ein solcher Versuch mag mißlingen, aber ohne ihn wird man von einer Neubelebensarbeit im vollen Sinne nicht sprechen dürfen.“ — „Das Problem der Wagner-Biographie.“ Von Kurt Singer. „Biographen und Schöngeister, Historiker, und Psychologen, Philologen und Musiker, Wissenschaftler und Künstler werden sich verbrüderm müssen, um das Problem der Wagner-Biographie, die das Problem Wagner in sich schließt, einmal endgültig und klar zu lösen . . . das Ideal wäre es, wenn sich heute, wo die Distanz zu Wagners Werk eine objektive Würdigung gestattet, wenn sich all diese Wünsche und Anforderungen durch einen einzigen Mann der jungen Generation verwirklichen ließen, der Künstler und Forscher, Schwärmer und Kritiker zugleich, vor allem aber ein ganzer gefühlsstarker Mensch wäre, der die großen Erfahrungen anderer durch eigenes Durchleben auf ein allerhöchstes Niveau heben würde . . .“ — „Meyerbeer.“ Von Camille Saint-Saëns. Übersetzt von Heinrich Möller. (Fortsetzung in No. 41, Schluß in No. 42.) „Das Verkennen des Genies bei Meyerbeer ist nicht nur eine Ungerechtigkeit, sondern auch eine Undankbarkeit in jedem Sinne: für die Auffassung des Musikdramas in der Orchesterbehandlung, der Handhabung der Chormassen, der Inszenierung, hat er uns neue Elemente gegeben, die unsern modernen Werken im weiten Maße zugute gekommen sind.“ — „Bernhard Ziehn †.“ Nachruf von C. E. R. Mueller. „Ich glaube nicht fehl zu gehen, wenn ich behaupte, daß jedem Musiker, nach welcher Lehre er auch Harmonie studiert habe, das Studium der Ziehnschen Harmonielehre Neues und Anregendes bringen wird.“ — „Ernst von Schuchs Jubiläum.“ Von Hermann Starcke. — No. 41. „Eine neue Art biographischer Arbeit.“ Zu Walter Dahms' Schubert-Biographie. Von Georg Schünemann. — No. 42. „Zur Uraufführung des Rienzi.“ Von Johannes Reichelt. Mitteilung ergänzenden, unveröffentlichten Materials, darunter eines Briefes von Joseph Tichatschek, zur Erstaufführung des Werkes. — „Musikpsychologisches.“ Von A. E. Geigenmüller. — No. 43. Richard Strauß-

Nummer. „Ariadne auf Naxos.“ Ein Momentbild, aufgenommen vor der Uraufführung von Oscar Schröter. — „Weggelassene Vorrede zu meinem Buch ‚Richard Strauß‘.“ Von Max Steinitzer. „Wenn ich schon mit dem Buch etwas gewollt haben soll, und der Selbstzweck einer kunstpsychologischen Studie nicht anerkannt wird, dann kann ich nur sagen: unbefangene Leser sollten über Straußens, durch seine Vieltätigkeit schon äußerst schwer zu überblickendes Schaffen orientiert werden, und zugleich die von einem Teil der Presse so tausendfach verhinderte Möglichkeit bekommen, stolz auf ihn zu sein, als auf einen der großen und lauterer Charaktere im öffentlichen Leben des deutschen Volkes, an denen es heute gewiß keinen allzu großen Überfluß hat.“ — „Richard Strauß als Dirigent.“ Von Paul Bekker. „. . . Sicherlich ist Strauß als Dirigent der Reihe unserer berufsmäßigen Kapellmeister, der berühmten wie der unberühmten, gar nicht einzuordnen. Sein Walten als Orchesterführer, seine Darstellung fremder Werke ist in erster Linie, will man das Bedeutende daran richtig erkennen, als Beitrag zur Erkenntnis seiner eigenen Persönlichkeit, als Teil seines eigenen Schaffens zu bewerten. Wer sich dies vergegenwärtigt, wird dem Mangel des Systematischen, der den Straußschen Aufführungen im einzelnen wie in der Gesamtheit namentlich in bezug auf die Qualität anhaftet, nicht als Mangel, sondern als innerlich begründete Notwendigkeit erkennen. Und er wird auch erkennen, daß der Dirigent Strauß, der von den Prinzipien der Bülowischen Direktionskunst ausging, diese vermöge seines besonderen Verhältnisses zur reproduzierenden Kunst bis zu einem solchen Grade des Subjektivismus durchgebildet hat, daß man in ihm den reinsten, zugleich aber auch einseitigsten Repräsentanten dieser auf Durchdringung von Temperament und Intellekt ruhenden Interpretationskunst ansehen kann.“ — „Richard Strauß als Politiker.“ Offener Brief von Arthur Seidl. „. . . Alles in allem möchte ich somit unmaßgeblich vorschlagen: ‚es bleibt dabei, wir lieben ihn‘ und halten zu ihm — auch als ‚zoon politikon‘! Ein guter Bekannter zwar sagte zu mir, nach diesem seinem jüngsten Ausfall: ‚Hier hat seine Münchner Jugenderziehung einmal vorgeschlagen und Strauß unbewußt einen Streich gespielt, — da hat sich latenter, alttraditionell-unverwüstlicher Katholizismus bei ihm verraten.‘ Nun, an und für sich wäre das ja noch gar nicht so übermäßig schlimm. Ich für mein Teil meine aber doch, ganz einfach: Es ist gesundes bajuvarisches Blut, was sich da regt und offenbart, von allerbesten Qualität, jugendlichster Art und einer unverdorben-ungebrochenen Naturkraft in seinen Adern; etwas von der frischzügig-guten und freien süddeutschen ‚Individualitäts‘-Luft kündigt sich an, die sich durch keine norddeutsche Schnauze, noch Berliner Schnodderi aus ihrer natürlichen Richtung bringen oder irgendwie beirren, blenden und bestechen läßt. Wir danken es ihm daher, und zwar von Herzen, daß er in ‚kritischer Zeit‘ seine Stimme laut erhoben, sein Ansehen tapfer in die Wagschale geworfen, ein erlösend Wort zur rechten Stätte gesprochen und damit wohl vielen einen Krampf der Seele, ja die körperliche Zunge selbst gelöst — kurz, daß er (initiativ und produktiv, wie stets) auch diese längst überreife, aber stets scheu für unantastbar erachtete Frucht keck gebrochen und herabgeholt hat vom Baume der wachsenden Erkenntnis . . .“ — „Unsere Strauß-Rundfrage.“ Veröffentlichung der auf die Frage „Worin liegt nach Ihrer Meinung die eigentliche Bedeutung von Richard Strauß' bisherigem Schaffen für die musikalische Fortentwicklung nach Wagner und Liszt?“ eingelaufene Antworten. — „Ein neues Wagner-Buch.“ Von Otto Besch. Besprechung der neuen Publikation von Richard Fromme. — „Arnold Schönbergs ‚Lieder des Pierrot Lunaire‘.“ Von Hugo Rasch. „Es werden immer wieder Zweifel an der künstlerischen Ehrlichkeit Schönbergs laut, meines Erachtens zu unrecht. Bei seiner Begabung

und seinem in früheren Werken dokumentierten Können wäre er wohl imstande, der gefälligen ‚gangbaren‘ Musik vielleicht genug zu schreiben und ein beschauliches, finanziell und mit Titeln gesegnetes Dasein zu führen. Die Ehrlichkeit, das ‚Sei dir selbst getreu‘, ist es aber gerade, was ihn so schreiben läßt, wie er muß, und welcher künstlerisch warm empfindende und vorurteilslose Mensch wollte ihm die Achtung und Sympathie versagen? Wenn es ihm auch gar nicht gefällt, was dabei herauskommt . . .“ — „Französische Musikaufführungen in Schwerin.“ Von Adolf Göttmann. — „Wiener Musikleben.“ Von L. Andro. „Gibts das? werden Kenner der Verhältnisse fragen. Und man muß ihrer zweifelnden Frage schon antworten: Nein. Wir haben zwar zwei geräumige Opernhäuser, in denen täglich gespielt wird, wir haben eine Reihe von Konzertsälen, in denen wenigstens das Podium allabendlich besetzt ist — aber ein Musikleben — nein, das haben wir nicht . . .“ „ . . . Irgendwo draußen am Zentralfriedhof haben wir Ehrengräber: Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Wolf, Bruckner liegen da. Ob Ehrengräber in einer Stadt nicht auch eine Art Ehrenpflichten bedingen? Ob der heilige Geist der Musik . . . Aber wir in Wien ehren doch eine Musik! Wir feiern doch die Künstler! Es lebe Lehar!“ — No. 44. „Die Stuttgarter Uraufführung der ‚Ariadne auf Naxos‘.“ Von Paul Schwes. „Was er in diese Partitur an musikalischer Schönheit hineinbannte, das ist ihm in Stunden glücklichster Inspiration in die Feder geflossen, das trägt Ewigkeitswerte in sich. Die großen Verwandten aus dem Zeitalter der reinen musikalischen Schönheit grüßen mit freundlichem Lächeln herüber: ‚Don Giovanni‘ und ‚Zauberflöte‘. Mozart und Strauß reichen sich innigst die Hände! Ein neues Zeitalter dionysischer und apollinischer Schönheit dämmert auf! . . .“ — „Stephan Krehls ‚Musikerelend‘.“ Besprechung von Hugo Rasch. — „Karl Söhle.“ Von Eugen Segnitz. „Die Hingabe an die Musik bildet das Band, das uns Musiker mit Karl Söhle verknüpft; die Lauterkeit der Gesinnung und die Stimmungskunst, die immer auf musikalische Wirkungen hinausläuft. Als Poet und Musiker ein Künstler, soll er uns stets willkommen sein.“ — No. 45. „Beiträge zur Reform der musikalischen Erziehung.“ Von Arnold Ebel. (Schluß in No. 46) „Fortschritt“ heißt das Wort, das seit langem im Musikleben groß geschrieben wird; wie aber steht es mit dem Fortschritt in den erzieherischen Fragen in der Kunst? Wir hinken nach! und die meisten unserer Lehrmeister sind Autodidakten . . . so daß noch heute die Forderung Forkels . . . offen steht: ‚Soll der wahre Genuß großer musikalischer Kunstwerke allgemeiner werden, so müssen wir vor allen Dingen bessere Musiklehrer haben‘.“ Verfasser bespricht dann eine Reihe neuer musikpädagogischer Schriften. — „Das musikalische Talent und seine Vererbung.“ Von Kurt Singer. „Biologisch gedacht ist es nicht nur der äußere Antrieb, den der ausgebildete Kunstsinn durch musikalische Zucht im Hause erfährt. Sondern die ganze musikalische Erbmasse, die Väter, Großväter und Urahnen durch die Pflege der Musik aufgespeichert haben, geht nach den Gesetzen der Vererbung auf die Nachkommen über. In ihnen bildet sich also, wenn auch nicht eine vollendete Betätigung in bestimmter Form, so doch eine besondere, eventuell spezifische Disposition oder Neigung aus, wie sie durch Übung und Pflege von Jahrzehnten hindurch geworden und entwickelt ist . . .“ — „Warum singt Caruso nicht deutsch?“ Von Hans Mühlhausen. „Caruso handelt durchaus klug und verständig, wenn er sich auf Werke seiner romanischen Rassegenossen beschränkt . . . In Caruso macht eine internationale Koryphäe Halt vor dem deutschen Kunstgesang. Er erkennt eben, daß die deutsche Gesangkunst nicht international, sondern national ist.“

Willy Renz

# BESPRECHUNGEN

## BÜCHER

86. **Wolfgang A. Thomas-San-Galli:** Ludwig van Beethoven. Verlag: R. Piper & Co., München. (Mk. 5.—)

Eine neue Beethoven-Biographie . . . Ich gestehe, ich nahm Thomas-San-Galli's Buch mit freudiger Spannung in die Hand; Umfang, Ausstattung und Geleitwort schienen das zu versprechen, was uns bisher noch immer gefehlt hat: ein Beethoven-Buch fürs Volk, ein Buch, das aus dem gewaltig angewachsenen Material das für das Verständnis des Menschen und Künstlers Wesentliche auswähle und ein engumrahmtes und dabei künstlerisch abgerundetes Gesamtbild des Meisters gebe, in dem Leben, Persönlichkeit und Schaffen als einander bedingend und erklärend zur Darstellung kämen.

Thomas-San-Galli besitzt manche von den Eigenschaften, die zur Bewältigung einer solchen Aufgabe gehören, vor allem Ernst und Fleiß. Sie sprechen aus jeder Zeile seines Buches, und käme es auf sie allein an, so wäre es das ersehnte Volksbuch geworden. Aber leider ist's mit ihnen noch nicht getan; sie vermögen wohl das Material herbeizuschaffen, aus denen der Bau aufgeführt werden soll, aber sie genügen noch nicht, um diesem Bau ein durchaus sicheres Fundament zu geben und ihn zum Kunstwerk zu gestalten.

So begeht beispielsweise der Autor den Fehler, die Resultate seiner Erwägungen, auch wo ihnen jede positive Unterlage mangelt, als Tatsachen hinzustellen und andererseits die offensichtliche Beweiskraft allbekannter Tatsachen zu übersehen, wenn sie seinen vorgefaßten Meinungen widersprechen.

Einige Beispiele: S. 136 heißt es: „Beethoven hatte Therese Brunsvik [der Name ist durchgängig falsch geschrieben; Thayer und Kalischer schreiben Brunswick, La Mara erklärt Brunsvik für das allein Richtige] ins Herz geschlossen; sie galt als eine seiner ‚Flammen‘ [bei wem?!], ja man vermutet in ihr sogar die ‚Unsterbliche Geliebte‘. Sie war es nicht.“ Punktum! Dem unbefangenen Leser muß es scheinen, als sei damit die Frage ein für allemal erledigt. Und doch ist die Forschung heute nur wenig weiter wie damals, als Thayer gerade in Therese Brunsvik die wahrscheinlichste Empfängerin jener berühmten Briefe sah. Denn weder ist das Jahr 1812, wie Thomas-San-Galli behauptet, einwandfrei als ihr Entstehungsjahr erwiesen, noch — wäre es der Fall — damit die Möglichkeit, daß sie an Therese Brunsvik gerichtet sein könnten, ausgeschlossen. Thomas-San-Galli's früher bereits veröffentlichte Hypothese ist die, daß „die einzige Person“, die hier in Frage kommen könne, Amalie Sebald sei. Und doch erwähnt er selbst, daß es zwischen Beethoven und ihr nie zu einer Erklärung gekommen sei! Man fragt sich voll Erstaunen: Ist es denkbar, daß ein Mann derartige Briefe an ein Mädchen schreibt, dem er sich überhaupt noch nicht erklärt hat? Geht denn nicht für jeden, der sie unbefangen liest, aus ihnen aufs deutlichste hervor, daß zwischen dem Schreiber und der Empfängerin bereits ein festes Band geknüpft war?

Zu ganz falschen Vorstellungen muß ein Satz

wie der folgende Anlaß geben: „Zarte Beziehungen knüpfte Beethoven damals mit einer Schülerin an: Dorothea Baronin von Ertmann, geb. Graumann.“ Die Worte „zarte Beziehungen“ lassen nur eine Deutung zu, und wie Beethoven über derartiges dachte, ist wohlbekannt. Sagt doch Thomas später selbst: „Eine verheiratete Frau konnte [bezüglich der drei Briefe] bei Beethovens Grundsätzen überhaupt nicht in Betracht kommen.“

Aufs energischste ist der Bemerkung über den Selbstmordversuch des Neffen entgegenzutreten, die die Schuld daran Beethoven aufbürdet und die wichtigen sonst stets herangezogenen Gründe, das Examen und die Schulden, ganz übergeht, und recht anfechtbar erscheint auch die folgende: „Bevor Beethoven vom Klavier Abschied nahm, mußten noch einige Brotarbeiten in dieser Richtung geliefert werden, op. 109, 110, 111“ — Brotarbeiten!

Bisweilen vergißt Thomas, daß seinen Lesern die Tatsachen nicht wie ihm selbst bereits bekannt sind; so sagt er bei Besprechung der Fünften Symphonie: „Die einführenden Achtel usw. sind und bleiben [!] die Keim motive der ganzen [?] Symphonie: So pocht das Schicksal an die Pforte.“ Er erwähnt aber nicht, daß diese Worte Beethovens eigene Erklärung der Stelle enthalten. Und doch ist das gerade das wichtige!

Angreifbarer noch als der eigentliche biographische scheint mir der ästhetische Teil. Eine Besprechung musikalischer Kunstwerke kann dreifacher Art sein: sie kann entweder eine formale Analyse geben, die den Aufbau der einzelnen Sätze klarlegt, sie kann zweitens den dem Werke eigentümlichen besonderen Gehalt zu erklären suchen, ob er nun ein rein empfindungsmäßiger sei oder zugleich auch äußere Anregungen widerspiegle, und damit im Zusammenhang steht schon, daß sie drittens den geheimen Fäden, die sich zwischen dem Werke und den jeweiligen Ereignissen in des Meisters Leben spinnen, nachgehen kann.

Von all dem finden sich bei Thomas-San-Galli Ansätze, aber selten nur kommt er über solche hinaus, in den meisten Fällen bleibt es bei dithyrambischen Ergüssen oder so allgemein gehaltenen Bemerkungen, daß sie für eine ganze Reihe anderer Werke genau ebensogut Verwendung finden könnten.

Auch hierfür einige Beispiele: Seite 205 heißt es: „In keiner [?] Sonate ist Gehalt und Form so restlos eins geworden und kein Werk trägt so unzweideutig den Stempel von des mittleren Beethoven gewaltiger Art. Diese sanften und dabei doch inhaltvollen, nach der Natur hinklangenden Fragen, diese heftigen synkopierten Anstürme stärkster Kraft, dieser Starrsinn und feste Wille im Fortissimo! Ist das nicht gleichsam ein prächtiges Hinrauschen mit den Wellen eines schäumendes Baches, mit dem geheimnisvollen Flüstern des Waldes? Alle Höhen und Tiefen werden durchmessen; die Sonate führt bis ins zweigestrichene [!] e. Schließlich geht der Satz in ein più Allegro über mit beruhigendem Abgang, den dann das Andante con moto mit seinem vielsagenden Baß ruhig aufnimmt, das in reizvollen Variationen immer bewegter wird . . .“ Wer würde ahnen, daß es sich hier-

bei um die Sonate op. 57 (Appassionata) handelt? Oder (S. 202): „Sie [die Sonate] ist ganz in Beethovens zweitem Stil geschrieben; mit einer unvergleichlichen Vertiefung der Gedanken weiß der Meister unerreichte Bestimmtheit der Motive und äußeren Glanz zu verbinden. Die Gegensätze der Haupt- und Seitengedanken sind scharf herausgearbeitet, so daß die Farben sich leuchtend voneinander abheben [bei welchem Beethoven'schen Werk träfe das nicht zu?]. Die Durchführung entfernt sich weit von den Themen und entwickelt sich doch klar und organisch aus ihnen. Die wunderbare Episode, welche die heitere (?) Reprise ankündigt, ist von größtem Reiz und dabei doch ganz einfach. Der Schluß des Satzes mutet wie ein derber (!) Punkt an, wie ein unwidersprechliches: quod erat demonstrandum. Kurz, der Satz ist ganz Kraft und Leben“ usw. Die Rede ist hier von der Waldstein-Sonate, aber auf wie viele andere Werke Beethovens würde alles das nicht genau ebenso gut passen! Was wird mit solchen Sätzen, in denen auch nicht ein Hauch des Geistes, der in diesen Werken lebt, zu verspüren ist, bezweckt oder erreicht? Soll dadurch der Laie dem Verständnis des Meisters näher gebracht werden?

Auch hier muß ich's bei diesen Beispielen, denen ich Dutzende anderer anreihen könnte, bewenden lassen, denn noch ein anderer Punkt verlangt Erwägung. Und das ist der Stil, in dem das Buch geschrieben ist und an den man um so höhere Ansprüche zu machen berechtigt ist, als Thomas in der Vorrede erklärt, daß er in erster Linie künstlerisch wirken wolle! Man sollte glauben, das Buch sei von einem Ausländer geschrieben, der die deutsche Sprache zwar fließend schreibt und spricht, sie aber doch nicht wie jemand braucht, der sie mit der Muttermilch eingesogen hat. Fast auf jeder Seite finden sich derartig befremdende Ausdrücke und Bildungen. Ich führe nur einige besonders merkwürdige an: Seite 171: „Der Hauptsatz hat einen etwas provisorischen Charakter“ (vielleicht improvisatorischen?).

Von den Variationen der Kreutzer-Sonate (No. 3 und 4) heißt es: „Sie suchen das neu eroberte Gebiet in sphärischer Umstimmung auf“ (sphärenhafter?).

Seite 194: „Ein Skizzenbuch ... zeigt uns, wie in lodernder, brünstiger Esse die Farben und Formen dieses großen Werkes geschmiedet worden sind.“ Farben, die in brünstiger Esse geschmiedet sind!

Das Finale der Eroica „gewährt sonniges Selbstbewußtsein“.

Der Empfänger einer Widmung wird (Seite 201) „Der Bewidmete“ genannt.

Seite 209: wird Seb. Meyer ein guter Schauspieler, aber nur ziemlicher Sänger genannt.

Seite 220: „Ein Rondo voller Schalk (!) und Laune.“

Seite 286: „Das Vivace im  $\frac{6}{8}$  [VII. Symphonie], das nur auf die Taktschläge 1, 2 denkbar ist.“ Ja, auf welche denn sonst?

Seite 360: „Die Sechzehntelgänge [op. 110] sind von melancholischer Gewalt!“

Doch genug, die Liste ließe sich leicht verzehnfachen.

Hier und da haben sich auch offensichtliche Versehen eingeschlichen: so wenn es Seite 433

heißt, die Philharmonische Gesellschaft in London habe Beethoven 1000 Pfund Sterling geschickt und Seite 297 (I. Satz der VIII. Symphonie): „Die Reprise ist von dem I. Teil verschieden [sie ist es nicht mehr als jede andere — des Tonartenwechsels wegen — es auch ist], führt vor allem ein neues Thema ein ...“ Wo ist ein solches?

Schade, daß so viel ernste Mühe, ehrlicher Enthusiasmus und vielseitiges Wissen kein besseres Resultat gezeitigt haben! Das Volksbuch „Beethoven“ harret noch immer seines Schöpfers. Thomas-San-Galli hat es uns keinesfalls gegeben.

Gustav Ernest

87. Karl Maria Klob: Die Oper von Gluck bis Wagner. Verlag: Heinrich Kerler, Ulm. (Mk. 3.—.)

Anfangs enttäuschte mich das Buch. Der Stil ist vielfach spröde, in der Einleitung vermißte ich eine Darstellung der musikalischen Renaissance, die wirklich das Wesen dieser für die Oper so wichtigen Erscheinung traf; unter den Hauptquellenwerken (die übrigens im Inhaltsverzeichnis an den Schluß gestellt werden, während sie in Wirklichkeit das Werk eröffnen) vermißte ich Kretzschmar, Weltis Gluck und Riemann, die doch immerhin stark benutzt sind; das Urteil über Gluck, daß sich dessen dramatische Ausdrucksweise zu der Wagners verhalte, wie das kindliche Geplauder eines Knaben zu der reifen Redeweise eines Mannes, schien mir übertrieben scharf zu sein; die Besprechung der Mozartschen Opern „Mitridates“ und „Idomeneo“ vor den Gluckschen Werken läßt sich historisch nicht rechtfertigen usw. Aber — je mehr ich mich in das Buch hineinlas, um so mehr gefiel es mir, und ich gewann die Überzeugung, daß der Verfasser sich gleichsam erst „einschreiben“ mußte, und daß er mit seinem Stoffe und an dessen Darstellung wuchs. Das, was das Buch am meisten sympathisch macht, ist die starke Betonung des Deutschtums, besonders bei Mozart und Lortzing, und die Bemerkungen, die dabei abfallen, könnten sich — zwar nicht die modernen Komponisten (denn die sind unverbesserlich), wohl aber das deutsche Publikum der Gegenwart hinter die Ohren schreiben. Klob will keine zusammenhängende Geschichte der Oper von Gluck bis Wagner bieten, sondern er will nur die bedeutendsten Werke dieser Zeit behandeln und dabei mehr ästhetisch und biographisch als geschichtlich vorgehen. Freilich bleibt er seinem Plan nicht immer ganz treu. Er behandelt manche alten Italiener und manche alten Deutschen im Verhältnis zu Weber und Marschner zu ausführlich, und gerade über die zuletzt genannten Meister und ihre Werke hätten wir gern mehr und Eingehenderes gehört. Dagegen sind ihm wieder die kulturhistorischen Ausblicke, die er gelegentlich der Besprechung von Hillers „Jagd“ gibt, außerordentlich gut gelungen und sein Urteil über die moderne Operette, so bitter es ist, kann man nur unterschreiben. Daß er Wenzel Müller als den klassischen Repräsentanten des Naturburschentums in der dramatischen Komposition bezeichnet, ist vortrefflich. Aber auch die Erläuterungen, die er den verschiedenen Opernwerken zuteil werden läßt, sind vorzüglich und lassen erkennen, daß er sich mit Lust, Liebe und Gründlichkeit in

seinen Stoff versenkt hat; man glaubt ihm ohne weiteres, was er im Geleitwort sagt, daß er kein Werk bespricht, daß er nicht im Klavierauszug oder in der Partitur durchstudiert hat. Er hat sich wirklich in alles gründlich versenkt, und sowie er einmal im Zuge ist, liest sich alles hübsch, unterhaltsam und belehrend, so daß man das Buch auch dem Musikfreund und Laien empfehlen kann — oder vielmehr gerade diesem, denn der Musikgelehrte vom Fach wird ihm manches am Zeuge zu flicken haben und vor allen Dingen die nötige Objektivität und somit Trockenheit in der Darstellung vermissen. Einige Kleinigkeiten seien noch berührt. Das Wesen der englischen Bettleroper ist (Seite 99) nicht ganz richtig dargestellt; die Bettleroper wollte die große Oper der Italiener parodieren — ein ganz gesunder, aus dem Wesen des echten Humors entsprungener Zug. Deshalb ließ sie ernste Texte, besonders die in der italienischen Oper so beliebte Form der Rachearie mit dem üblichen blutdürstigen Text auf bekannte Gassenhauer singen, was natürlich tosenden Beifall auslöste. Klob meint aber, die *beggars opera* habe nur Volkslieder und Gassenhauer eingestreut. Im „Fidelio“ beanstandet er die Mattigkeit des Ausdrucks im Gefangenenchor und meint, die Gefangenen müßten förmlich jubilieren, nach so endloser Haft wieder einmal das Tageslicht zu erblicken. Das ist nach meiner Ansicht falsch: diese armen, halb verhungerten und durch die Gefangenschaft geschwächten Kerle haben gar nicht mehr die Kraft, um in diesem Sinne zu „jubilieren“, und Beethoven hat gerade mit den matten und gebrochenen Farben, die wie durch Wehmutschleier hindurchschimmern, mit feinstem Gefühl das Richtige getroffen. Auf Seite 256 findet sich eine Bemerkung über „Bettelkadenzen, auch Schusterflecke genannt“; das ist nicht ganz richtig. Die Bettelkadenzen sind etwas Harmonisches und bezeichnen einfach die Dürftigkeit eines nackten, nur Unter-, Oberdominante und Tonika berührenden Schlusses. Mit Schusterflecken aber bezeichnet man die Wiederholung eines Motives in höheren oder tieferen Tonstufen, also Sequenzen, die durch zu reichliche Wiederholung ermüdend wirken und schließlich weiter nichts sind als Verlegenheitsmusik. Der auf Seite 165 Meister Weber gemachte Vorwurf der falschen Betonung ist nur zur Hälfte richtig; in dem Vers: „Durch die Wälder, durch die Auen“ ist nur die zweite Silbe von Wälder falsch betont, Auen dagegen ganz richtig. Daß das „Nachtlager“ Kreutzers gänzlich frei von Trivialitäten sein soll, wie auf Seite 384 behauptet wird, das wage ich allerdings stark zu bezweifeln! Seite 78 meint Klob, Pierre Alexandre Monsigny habe nur „flüchtigen“ Unterricht bei Gianotti genossen; das ist wohl nicht ganz genau. Monsigny hat schon sehr eifrig studiert, aber er war ein genialer Kerl, der wie Wagner bei Weinlig nicht soviel Zeit brauchte; freilich: um als Pädagoge tätig zu sein, dazu reichte seine Ausbildung nicht aus. Übrigens die harmonischen Eigentümlichkeiten Monsignys, die Verfasser Seite 82 anführt, sind sehr leicht zu erklären: sie sind mixolydisch. Auf Seite 86 heißt es, daß Samiel im „Freischütz“ durch das A der Pauke charakterisiert sei; tatsächlich ist aber der verminderte Septimenakkord, auf dem die

Streicher tremolieren und das schauerlich hineintropfende Pizzicato der Bässe das eigentliche Leitmotiv Samiels.

Doch das alles sind Kleinigkeiten, über denen wir die großen Vorzüge des Buches nicht vergessen wollen; vor allen Dingen nicht die gesunde musikalische Auffassung und das kernige Deutschtum, die es durchwehen.

Dr. Max Burkhardt

88. **Hugo Löbmann:** Zur Geschichte des Taktierens und Dirigierens. Verlag: L. Schwann, Düsseldorf. (M. 1.20.)

Der Verfasser der „Sprechton- und Lautbildungslehre“ trägt hier auf 104 Seiten Oktav eine Fülle Material zusammen. In der Schule Riemanns aufgewachsen und mit seinen Grundansichten auf den Anschauungen dieses Gelehrten fußend, hat Löbmann die Früchte seiner Studien in einer Reihe nicht zu umfangreicher Kapitel niedergelegt, die durchaus Nützliches enthalten und wertvolle Fingerzeige geben. Kursorisch spricht der Verfasser über die allgemeine Bedeutung des durch das Taktieren dargestellten Rhythmus, über die ursprünglichen Ausdrucksformen für die Darstellung des Rhythmus, über Choralrhythmus, Mensuralmusik usw. und weist im einzelnen nach, wie sich mit der Entwicklung der Tonkunst von der Neumenkunst über die Mensuralmusik und den polyphonen Vokalstil, und von da zur Oper und Symphonie das Taktieren, und Hand in Hand damit das Dirigieren so wesentlich geändert hat, daß wir heute bei einer ganz ausgereiften Dirigierkunst halten. Mit besonderem Temperament wendet sich der Autor in einer längeren Ausführung über das Wesen und den Wert der durch-imitierenden Vokalmusik gegen das Bestreben gewisser Kreise, die nur die Musik im Palestrinastil für kirchenecht erklären, und weist auf die Gefahr hin, „daß dadurch für die Folgezeit die wahre Kunst und damit die wahre Kirchenmusik von dem Quellgebiete aller und jeglicher Kunstkraft, dem Persönlichkeitsgehalte, abgedrängt, und daß dieser Teil des Weinberges des Herrn dem inneren Vertrocknen zugeführt werden muß.“ Und an anderer Stelle rät er dem Kirchenmusiker, jene Seiten der Gegenwartskunst von der kirchlichen Tonkunst fernzuhalten, die ihr das Gepräge einer Alltagskunst und Allerweltsmusik geben würden; „aber bei aller Umsicht und Vorsicht in dieser Auswahl achte der wahre, schaffende Künstler auf das eine, daß seine Kunst den Boden des ‚Realen‘, den Boden des ehrlichen warmherzigen Empfindens nie verlasse, ohne den eine jede Kunst aufhört, eine Lebensmacht zu sein. Und dieses Reale ist die Wahrfähigkeit des Künstlers gegen sich und seine innere Berufung. Darum hinweg mit aller bloß imitierten Kunst. Was die Gegenwart und die Zukunft nötig hat, ist Kunstwahrheit, Kunstwahrhaftigkeit.“ Mit besonderer Wärme weist Löbmann im weiteren Verlaufe seiner Auseinandersetzungen auf den viel verkannten Franz Witt hin, der dieselben Anschauungen in den katholischen Kirchen deutscher Zunge als Gründer des Cäcilienvereins zur Geltung bringen wollte. Das Büchlein wird Chorregenten ohne Zweifel viel Anregung bieten, wenn sie über die ersten ziemlich schwer geschriebenen Kapitel hinübergekommen sein werden. Ein Satz z. B. wie „Die

leichte Zeit ist die der Zeit nach erste Zeit“ klingt im ersten Augenblick wie ein Kalauer. Auf Seite 20 ist die Notenfigur des Trochäus falsch. Aber das sind schließlich nur Nebensächlichkeiten, die den inneren Wert dieser Schrift kaum wesentlich beeinträchtigen werden.

Dr. Ernst Rychnovsky

89. **Report of the fourth Congress of the International Musical Society.** Verlag: Novello & Company, London 1912.

Was der Londoner Kongreß der Internationalen Musik-Gesellschaft in der Organisation der Vorträge und bei der wissenschaftlichen Arbeit überhaupt versäumt hat, wird jetzt im vorliegenden, über 400 Seiten starken Kongreßbericht nachgeholt. Man liest Auszüge und ausführliche Abhandlungen über die zur Sprache gekommenen Themen und kann sich so eine Vorstellung von der geleisteten wissenschaftlichen Arbeit bilden, was während des Kongresses durch das Zusammenfallen gerade der wichtigsten Vorträge leider nicht möglich war. Die vielen Anregungen, die im Kongreßbericht gegeben werden, lassen sich in einem Referat kaum andeuten, da weit über 100 allgemein interessierende Fragen von den verschiedensten Musikern und Historikern behandelt sind. Die Themen umfassen alle musikwissenschaftlichen Spezialfächer: die musikgeschichtliche Forschung, die Ethnologie, Theorie, Akustik und Ästhetik, die Kirchenmusik, Instrumentenkunde und Bibliographie. Die wichtigsten praktischen Ergebnisse des Kongresses bilden die Beschlüsse zur Förderung der Musikbibliographie und des Corpus musicum Scriptorum.

Georg Schünemann

## MUSIKALIEN

90. **Paul J. Seelig:** a) und b) *Lagoe-Lagoe*. Lyrische Stücke aus dem Sunda-Archipel für Klavier. Heft I und II, op. 18 und 21 (Mk. 2.50 bzw. 1.50); c) *Melodie für Violine und Klavier* (aus *Chansons javanaises*) op. 19. (Fr. 2.—); d) *Bimokvordho*. Javanischer Marsch, vierhändig. op. 14. (Fr. 3.—). Verlag: J. H. Seelig & Sohn in Bandoeng (Hug & Cie., Leipzig).

Die zu diesen „Kompositionen“ offenbar verwendeten Volksmelodien sind nur zum Teil exotisch, nämlich a3 mit pentatonischer Melodie (japanischer Tonleitertypus: e f g · h c · e) und mit chromatisch phrygischer Harmonie (e f g gis a h c d e), ferner a7 mit pentatonischer Melodie (chinesischer Tonleitertypus: g a h · d e · g), a10 mit pentatonischer Melodie (fis gis · h cis · e fis, modulierend nach cis · e fis gis · h cis) und Harmonie in Fis-Äolisch bzw. Cis-Phrygisch, b2 in E-Mixolydisch und, ebenfalls von Pentatonik und Kirchentonarten beeinflusst, b3 bis b6, endlich das dorisch (mit der Akkordfolge: h d fis a cis — e g h) schließende Violinstück. Der wirkungsvolle javanische Marsch bringt zwar in der Einleitung die bekannte japanische Tritonusphrase e d b a, enthält auch eine äolische d-moll Episode und benutzt zu dem pompösen Schlußteil die echt exotische, langatmig-monotone Melodie b2, ist aber sonst im europäischen Stile

gehalten. Unter den übrigen Exoticis sind a3 und a10 (an japanische bzw. „Madame Butterfly“-Motive erinnernd) als besonders charakteristisch zu erwähnen. Alle Nummern verraten den gewandten Tonsetzer, der auch die Eigenart der Melodien berücksichtigt. Doch dürften in dem Violinstück die Klaviermodulationen doch zu modern europäisch sein. Die hier nicht aufgeführten, weniger interessanten Nummern mögen Gemeingut der Sundainsulaner sein, sind aber jedenfalls von Europa importiert.

91. **P. A. Grainger:** *British Folk-Music Settings*. No. 2: *The Sussex Mummers' Christmas Carol*; No. 4: *Shepherd's Hey*; No. 6: *Irish tune from county Londonderry*. Verlag: Schott & Cie., London. (jedes Heft sh. 2.)

An diesen Klavierbearbeitungen ist außer No. 6 weniger die Melodie als der geschickte und poetische Klaviersatz bemerkenswert, dessen Vollgriffigkeit und Kontrapunktik mit Melodie in den Mittelstimmen jedoch zu der Schlichtheit eines alten Volksliedes wie No. 6 nicht recht paßt.

Georg Capellen

92. **Louis Thirion:** *Sonate pour Violon et Piano*, op. 14. Verlag: A. Durand & fils, Paris. (10 Fr.)

Diese beiden Spielern recht schwierige Aufgaben zuweisende Sonate sei wärmster Beachtung empfohlen, vor allem wegen der feinen Stimmungsmalerei, die sich in dem hochpoetischen zweiten Thema des ersten und in dem Hauptteile des langsamen Satzes zeigt; vielleicht wirkt Thirions Musik aber nur auf sehr empfindsame, mit moderner Musik völlig vertraute Ohren. Daß er aber auch kraftvolle, energische Gedanken hat, beweist das Hauptthema des ersten Satzes und das Finale. In diesem nimmt er übrigens den scherzoartigen Mittelteil des langsamen Satzes noch einmal auf. In harmonischer und rhythmischer Hinsicht dürfte diese Sonate auch recht anregend wirken.

93. **Paul Ertel:** *Hebraikon*. Streichquartett über hebräische Melodien. op. 14. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (Mk. 7.50.)

Auch wer die althebräischen, in der Synagoge wohl noch gebräuchlichen Melodien, die Ertel in diesem Quartett verwendet, nicht kennt, wird anerkennen müssen, daß sie reizvoll wirken; übrigens glaube ich nicht, daß der Komponist an ein spezifisch jüdisches Publikum gedacht hat. Seine Satzkunst, vor allem seine Kunst der Verarbeitung der Themen muß jedem imponieren; freilich merkt man bisweilen (besonders an den verlangten weiten Doppelgriffen), daß er selbst kein Streichinstrument spielt. Von den drei Sätzen halte ich den mittleren (Variationen) für den gelungensten, doch finde ich keine Erklärung dafür, daß Ertel die vierte Veränderung den Manen Schuberts weihet und darin das Hauptthema des Andante aus dessen großer C-dur Symphonie verwebt. Das Finale macht mir einen zu potpourriartigen Eindruck; es ist freilich äußerlich recht wirkungsvoll. Der erste Satz ist der kunstvollste, doch enthält er manche harmonische Härten, bedingt durch die Stimmführung; so will mir die Baßführung in dem Tempo giusto (das in der ersten Violine einen Takt zu spät gedruckt ist) vor dem  $\frac{3}{4}$  Takt gar nicht recht einleuchten.

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN



94. **Paul Scheinpflug: Streichquartett** op. 16. Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg. (Mk. 15.—.)

Der Komponist hat sich über dieses Streichquartett, das auf der Tonkünstlerversammlung in Danzig zur Uraufführung gelangt ist, im 43. Band dieser Zeitschrift Seite 229 selbst geäußert, vor allem die poetischen Ideen, die er darin verfolgt hat, klargelegt. Ich kenne kaum ein Streichquartett, das an Kraft, Leidenschaftlichkeit und grandiosen Steigerungen diesem Scheinpflugschen gleichkommt; es erfüllt vollkommen, was einst der Komponist in seinem merkwürdigerweise ziemlich vergessenen Klavierquartett op. 4 (1903) versprochen hat. Das einzige, was ich an diesem Streichquartett aussetzen kann, ist, daß es zuweilen, besonders im ersten und letzten Satz, zu orchestral gehalten ist; es hängt dies wohl damit zusammen, daß der geistige Inhalt zu einer Symphonie vollkommen ausgereicht hätte. In der Form in der Hauptsache klassisch gehalten, ist dieses Quartett harmonisch durchaus modern. Aus dem ersten Satz hebe ich besonders den zu Beginn der Durchführung stehenden Trauermarsch hervor. Im zweiten Satz ist Adagio und Scherzo sehr geschickt, auch thematisch, verbunden; dieser Satz (Barcarole mit dem Untertitel „Litauen“) dürfte beim großen Publikum ganz besonders ansprechen. Im Finale ist der kraftvolle Abschluß nach der großen Fuge ein Seitenstück zum Schluß der Brahms'schen c-moll Symphonie.

95. **Robert Handke: Serenade für Streichinstrumente** op. 25. Verlag: Steingraber, Leipzig. (Part. Mk. 1.20, Stimme je Mk. 0.30.)

Drei anspruchslose, gefällige Sätze in knapper Form, eine Art Polonaise, ein stimmungsvolles Adagio in Liedform und ein flottes Finale, an dessen Schluß noch einmal, wie dies bei Serenaden üblich ist, auf den ersten Satz zurückgegriffen wird. Das Werkchen kann sowohl für Streichquartett wie für Streichorchester gespielt werden. In letzterem Falle mit Zuhilfenahme eines Kontrabasses, den der Komponist vorgeschrieben hat, ohne die Violoncellstimme entsprechend abzuändern.

96. **J. B. Loeillet: Sonate en Sol mineur pour Violon et Piano, harmonisée par Alexandre Béon**. Verlag: Henry Lemoine & Cie., Paris. (Fr. 2.—.)

Loeillet (1653–1728) hat viele Sonaten für ein Soloinstrument mit beiziffertem Baß geschrieben, von denen eine ganze Anzahl durch Alexandre Béon neu herausgegeben und mit Klavierbegleitung versehen worden ist. Die uns zugegangene in g-moll, die ein ganz besonders schönes Largo aufweist, kann geradezu als Muster einer gediegenen Violinsonate aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts bezeichnet werden. Sie ist auch so leicht, daß sie schon Schülern, die mit der dritten Lage vertraut sind, in die Hand gegeben werden kann, und zwar hauptsächlich zur Bildung des Geschmacks und Vortrags. Mit der Ausstattung des Basses kann man sich durchaus befreunden.

97. **Anton Molnar: Sonatine pour Violon et Piano**. Verlag: Rozsavölgyi & Co., Budapest. (Mk. 3.—.)

Ein durchaus origineller Tonsetzer scheint in diesem jungen Ungarn zu stecken, mag auch

in dem langsamen Satz uns einiges trocken und gesucht vorkommen. Sehr viel Feines ist jedenfalls in dem ersten Satz, dessen Hauptthema in dem etwas ungarisch gefärbten Finale zum Schluß noch einmal aufgenommen wird. Auch in harmonischer Hinsicht geht Molnar mitunter seine eigenen Wege.

98. **Tor Aulin: Schwedische Tänze** frei bearbeitet für Violine und Klavier, op. 30. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig. (Mk. 4.—.)

Vier dankbare virtuose Vortragsstücke, nicht ohne eigenartigen melodischen Reiz; besonders dürfte die dritte langsame Nummer und die feurige vierte im Konzertsaal wirkungsvoll sein.

99. **Josef Karbulka: Konzert No. 2 für Violine** op. 35. Verlag: Steingraber, Leipzig. (Mk. 4.—.)

Auch dieses Konzert ist wie das erste von mir seinerzeit sehr warm empfohlene offenbar in erster Linie für Unterrichtszwecke bestimmt, erhebt sich aber weit über die herkömmlichen Schülerkonzerte. Ist auch der Inhalt des langsamen Satzes nicht gerade reich zu nennen, so enthalten die Ecksätze doch um so mehr Anregendes; besonders möchte ich das rhythmisch durchaus eigenartige erste Thema des Finale und das Gesangsthema des ersten Satzes hervorheben; das Schlußrondo ist übrigens eine gute Vorstudie zu dem des Beethovenschen Konzerts. Aus diesem Karbulkaschen Konzert kann man übrigens weit mehr lernen als aus so manchem de Bériot'schen, vor denen es auch den Vorzug einer kernigeren Melodik hat.

Wilhelm Altmann

100. **Hugo Leichtentritt: Chinesisch-deutsche Jahres- und Tageszeiten**. Ein Liederzyklus. op. 4. Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig. (Ohne Preisangabe.)

Die Goethesche Gedichtfolge zu vertonen, ist ein Unternehmen, das ebensoviel Phantasie wie Ausdrucksfähigkeit, Anschmiegen an fremdländisch gewendete Gedanken und Humor erfordert. Diese Eigenschaften zeigt Leichtentritt in erfreulichster Vereinigung und bietet darum ein in der Grundfarbe einheitliches Ganzes, das bei abwechslungsreicher Gestaltung der einzelnen Teile weder ermüdet noch durch Manieriertheit zur Karikatur wird, eine Gefahr, die nahe genug lag. Kennzeichnet die Rhythmik und Harmonik meist in feiner, ergötzlicher Weise das Chinesische, so kommt in der Singstimme deutsches Empfinden klar genug zum Ausdruck. Welche von den acht Gesängen, die zum Teil durch reizvolle Zwischenspiele miteinander verbunden sind, die besten seien, muß der persönliche Geschmack entscheiden; mißraten ist kein einziges, und das ist gewiß schon aller Ehren wert. Ich für meinen Teil finde gleich das erste in seiner prächtigen Gravität und vornehmen Genießerlust vortrefflich; das lebenswürdige, sinnige „Zieh die Schafe von der Wiese“ möchte ich sodann hervorheben und weiter das glücklich die Naturlaute nachahmende „Der Pfau schreit häßlich“, „Der Kuckuck und die Nachtigall“, das durch die reich bewegte Begleitung ebenso fesselt, wie durch die schöne Steigerung zu dem jubelnden Nachspiel, und das in tonmalerischer Naturschilderung schwelgende letzte Stück „Dämmerung senkte sich von Osten“.



Der Zyklus darf verständnisvollen und gestaltungskräftigen Sängern warm empfohlen werden, aber sie mögen für einen Meister der Begleitkunst dabei sorgen; denn die Klavierstimme, in die der Tonsetzer außerordentlich viel Schönes gelegt hat, ist schwer zu spielen und noch schwerer so charaktervoll im Vortrag zu gestalten, wie es den Absichten des Verfassers entsprechen mag und zur vollen Wirkung unbedingt nötig ist.

101. **Georg Göhler:** Zwölf Gesänge für Knaben-(Frauen)Chor. Verlag: Carl Merseburger, Leipzig. (Mk. 2.75.)

Diese Kompositionen sind vom Verfasser zum kirchlichen Gebrauch in der Passionszeit sowie für den Unterricht in Schulen, Seminaren und Musikschulen bestimmt und erfüllen diesen Zweck in vortrefflicher Weise. Der Komponist zeigt überall die erfahrene Hand eines streng gebildeten Musikers und die reiche Phantasie des Künstlers, der sich auch innerhalb fest gezogener Grenzen frei und sicher zu bewegen weiß. In einigen Stücken der Sammlung schließt sich Göhler eng an einen Choral an und gibt nach dem Muster der Choralvorspiele für Orgel eine gesangliche Paraphrase der Kirchenmelodie, deren einzelne Strophen abwechselnd in einer Stimme erklingen, während die anderen sich kontrapunktisch dazu gesellen (wie bei: „O Haupt voll Blut und Wunden“); oder er benutzt nur einzelne markante Teile eines Kirchenliedes, wie bei No. 6, wo „Ein feste Burg“ den melodischen Kern bildet; oder er bedient sich, wie in No. 2 „Agnus Dei“ einer Kirchenweise als Einleitung, Zwischensatz und Schluß, sodaß die frei gestalteten Teile nach dem Vorbild der Orgelzwischenspiele die einzelnen Choralverse trennen. In anderen Nummern der Sammlung bewegt sich der Komponist auf dem Boden eigener Erfindung und bietet auch da sehr Gutes. Die Tonsprache ist edel, die Form des dreistimmigen Satzes (nur No. 12 ist vierstimmig) sehr fein behandelt, und auf Sangbarkeit ist stets Rücksicht genommen. Als besonders gelungen möchte ich das ausdrucksvolle, tiefinnige „Reminiscere“ hervorheben, ferner das von herzlicher Zuversicht erfüllte „Oculi“ und das kraftvolle, durch den scharfen Rhythmus hervorstechende „Judica“. Die Krone des ganzen Sammelheftes aber scheint mir das prächtig fugierte, jauchzende „Laetare“ zu sein, dessen homophoner Mittelsatz überaus apart wirkt. Die Knappheit der einzelnen Stücke hindert den Komponisten zwar an der vollen Entfaltung seiner Mittel, ist aber für den praktischen Gebrauch sicherlich ein nicht zu unterschätzender Vorteil.

F. A. Geißler

102. **Paul Bazelaire:** Prélude et Fugue, op. 95. (Fr. 3.35.) — Ballade, op. 100. (Fr. 3.35.) — Lied, op. 102. (Fr. 1.75.) Verlag: E. Demets, Paris.

Das Lied ist ein hübsches Stück für die reifere weibliche Jugend, und auch die Ballade ragt nicht erheblich über den Durchschnitt hinaus, wenngleich sie sehr wirkungsvoll aufgebaut ist. Dagegen verdient die Fugue ebenso ihres musikalischen Gehaltes wie der thematischen Arbeit halber Bewunderung. Das Präludium beginnt mit einem kurzen, prägnanten Thema, dessen Entwicklung zu einer pracht-

vollen Steigerung führt. Hier kündet sich rhythmisch bereits das erste Fugenthema an. Nach dessen (dreistimmiger) Durchführung folgt der zweite Fugensatz, in den das Thema des Präludiums vielfach hineinverwoben ist. Alsdann werden beide Fugenthemen gleichzeitig verarbeitet, bis sie sich aus ihren kunstvollen Verschlingungen allmählich wieder lösen und dem markanten Thema des Präludiums, das jetzt in Dur ertönt, das Schlußwort überlassen. Dem großangelegten Werke, das trotz der kunstvollen Arbeit so gar nichts Trockenes, Akademisches an sich hat, wäre Wirkung ins Weite zu gönnen.

103. **Iwan Hennessy:** Valses Caprices, op. 41. (Fr. 4.—) — Sonatine, op. 43. (Fr. 3.35.) Verlag: E. Demets, Paris.

Die dreisätzige Sonatine wird, wenn sie gut klingen soll, Kindern zu schwer sein, von Erwachsenen aber in jedem Falle „zu leicht befunden“ werden. Der mittlere Satz, ein reizvolles Menuett, verdient eine Sonderausgabe. — Die sieben Walzercapricen, Godowskys „Walzermasken“ vergleichbar, haben viel Anmut. Besonders gelungen ist No. 6 (A la Reger). Merkwürdig übrigens, wie leicht sich Reger kopieren, und wie schwer er sich parodieren läßt.

104. **Jean Cras:** Poèmes Intimes. No. 1: En Islande (Fr. 1.75); No. 2: Preludio con Fughetta (Fr. 2.50); No. 3: Au Fil de l'Eau (Fr. 3.—); No. 4: Recueillement (Fr. 2.—); No. 5: La Maison du Matin (Fr. 3.35). Verlag: E. Demets, Paris.

„En Islande“ ist eine feinsinnige Studie, bei der die aufsteigende melodische Mollskala die harmonische Grundlage bildet. (Große Sexte.) Auch die Fughetta hat intime Reize. Dagegen ist die dritte viel zu lang geratene Komposition nur eine schwächliche Nachahmung Debussy's. Die Überschrift des vierten „Gedichtes“ läßt sich schwer übersetzen, weil wir Deutschen keinen weltlichen Begriff haben, den wir dem religiösen Begriff „Andacht“ koordinieren könnten. Aber was der Tondichter hier sagt, das ist gewiß allgemein eingänglich. In der letzten Komposition werden Quartenfolgen mit entzückender Grazie verwandt, während in der Straußschen „Ariadne“ die (als verblüffend neu gepriesenen) Quartenfolgen zwar in der Instrumentation gut klingen, im Klavierauszug dagegen allzu absichtlich und deshalb störend wirken. Ob Jean Cras auch große Formen mit wertvollem Inhalt zu füllen vermag, läßt sich nach diesen kleinen Poesieen nicht beurteilen.

Dr. Richard H. Stein

105. **Gustav Erlemann:** Adoratio crucis, Karfreitagsmysterium für Chor, Soli, Orchester und Orgel. Bantus-Verlag, Trier. (Orchester-Partitur Mk. 10.—)

Mit großer Kenntnis der katholischen Kirchenmusik ist dieses Stück geschrieben. Es nimmt aber nirgends einen Anlauf, sich über das Durchschnittliche, was man in katholischen Kirchen zu hören bekommt, zu erheben. Es ist eine gewisse süßliche Stimmung darin, wie darauf angelegt, daß es der Menge gefallen soll; und das dürfte wohl auch sein. Auch die Orchesterbehandlung zeigt keine hervorstechenden Züge. Den lateinischen Text hat sich der Komponist selbst arrangiert.

Emil Thilo

## OPER

**ANTWERPEN:** Die Truppe der Französischen Oper bestätigt weiter den vorzüglichen Eindruck, den die Eröffnungsvorstellungen hinterlassen hatten. Von Neuheiten interessierte Saint-Saëns' wenig bühnenwirksame Oper „Ancêtre“ durch ihre Tonmalerei im Orchester, wohingegen Debussy's Jugendwerk „L'enfant prodigue“ die ganze Genialität des sich später manchmal auf Irrwege verirrenden Franzosen dartut. Reyers auf den dekorativen Effekt zugeschnittene „Salambo“ befriedigt musikalisch weniger als seine bedeutendere „Sigurd“, dagegen bot die Wiederaufnahme von Lalo's feinsinniger Oper „Roi d'Ys“ mit der unter Kamms Leitung wundervoll gespielten Ouvertüre eine glückliche Bereicherung des Repertoires. — Wilhelm Kienzl's „Kuhreigen“ löste bei guter Darstellung in der Vlämischen Oper viel Beifall aus, für den der anwesende Komponist danken konnte.

**A. Honigsheim**  
**BASEL:** Im etwas stereotypen Repertoire der letzten Wochen bedeuteten die Gastspiele von Hermine Bosetti („Regimentstochter“ und „Traviata“) und George Baklanoff („Rigoletto“), sowie die hervorragende und erfolgreiche Wiedergabe der Musiktragödie „Oberst Chabert“ von Waltershausens mit Franz Grassegger in der Titelpartie glückliche Höhepunkte, die aber leider nur für Momente über die ersten Unstimmigkeiten zwischen Theaterleitung und Publikum hinwegzutäuschen vermochten.

**Gebhard Reiner**  
**BERLIN:** Es hilft nichts: Weber's „Oberon“ ist für den Spielplan nicht zu retten. Und das Deutsche Opernhaus, das ihn nochmals zur Diskussion stellte, mußte notwendig mit dieser Tatsache rechnen. Aber man unterschätze den Ehrgeiz geringerer Geister nicht, das, was auf den ersten Wurf nicht gelang, mit ihrer besseren Einsicht zu reparieren und gebrauchsfähig zu machen. Auch Direktor Hartmann versuchte sich darin: er bearbeitete und verschob. Er mühte sich, mit Überleitungsflickwerk aus Weberschem Stoff poesievoller Zerrissenheit beizukommen. Verlorne Müh! Rettung und Zerstörung zugleich. Ehrentoll und pietätlos zugleich. Wir vermißten teure Stücke wie die Hün-Arie und begegneten ihr in fremder Umgebung. Manches (die Ouvertüre, Ozean-Arie: kann auch im Konzertsaal noch seinen Zauber üben, anderes wird fallen. Es tut einem weh. Übrigens: gebrauchsfähig scheint der „Oberon“ im Deutschen Opernhaus für einen Augenblick. Am bemerkenswertesten erschien mir das szenische Gewand. Es gab viel Farbiges, Glänzendes, das über den Volksopernahmen weit hinausragte. Auch Kapellmeister Mörike fand sich mit diesem Weber-Hartmannschen „Oberon“ als Debütmindestensgeschicktab. Sonst war alles tüchtig ohne Höhepunkte. Doch ließen Alexander Kirchner als Hün, Hertha Stolzenberg als Meermädchen und Eleanor Painter als Fatime aufhorchen. So bleibt immerhin ein Plus. Auch das Problematische, statistisch Bedeutsame wird dieser hoffnungsvollen Gründung als Tat gebucht. Adolf Weißmann

**BRESLAU:** Die erste Operneuheit des Stadttheaters war Alfred Kaisers Verismo-Spät-

ling „Stella maris“. Sie bedeutete eine herbe Enttäuschung. Ein Text, der nicht einmal den Mut besitzt, aus den psychologisch unmöglichen Liebeswirrnissen einer ländlichen Ehebruchsgeschichte die nötigen theatralischen Folgerungen zu ziehen, sondern unvermutet ins Friedliche ablenkt. Der Seelenzustand des verzeihenden Hahnreis kann im Drama oder in der Novelle sorgfältig begründet werden, in der tragischen Oper, die nach unkomplizierten Gefühlen verlangt, wirkt milde Großmut des gehörnten Ehemanns komisch, zumal in der konventionell stammelnden Sprache dieses Librettos. Die Partitur ist die Arbeit eines tüchtigen, routinierten Musikers, der sich mit Haut und Haaren dem längst gestürzten Gotte Mascagni verschrieben hat. Frau Verhunk, die Herren Hochheim und Grifft nahmen sich unter der musikalischen Führung von Rudolf Tissor der Hauptrollen eifrig an. Der anwesende Komponist wurde vom Publikum lebhaft applaudiert. — Zur Stätte, wo sich „Ariadne auf Naxos“ ansiedeln soll, wurde das Lobetheater wegen seines „intimeren Rahmens“ erwählt. Hier fand das in den heterogensten dramatischen und musikalischen Stilformen schillernde Werk von Richard Strauß, das man als gräko-romanisch-gallische Possen-Operetten-Musiktragödie bezeichnen könnte, durch Prüwers meisterliche Sorgfalt eine musikalisch unantastbare Wiedergabe, besonders durch das orchestrale Solistenensemble. Frau Verhunk als Ariadne bannte in ihren Vortrag alle Schmerzen und Freuden der Verlassenen und Erlösten. Der Tenor des Herrn Corfield-Mercer hatte für die trunkenen Kantilenen des Gottes Bacchus nicht die hier erforderte sinnliche Schönheit einzusetzen. Fr. Hirschmann sang die mit Koloraturen überreich beladene Schelmin Zerbinetta anmutig, aber ohne die souveräne Überlegenheit, durch die Fr. Siems die Hörer der Stuttgarter Uraufführung verblüffte. Die kümmerlichen Reste des Molièreschen Schwanks, mit dem der Textdichter Hofmannsthal „Ariadne auf Naxos“ leider unlösbar verknüpft hat, fanden eine tüchtige, aber ziemlich physiognomielose Darstellung. Am weitesten blieb Breslau hinter Stuttgart in den beiden zierlichen Episoden des Schneidergesellen und Küchenjungen zurück.

Dr. Erich Freund

**DESSAU:** Im Herzöglichen Hoftheater erlebte am ersten Weihnachtsfeiertage Richard Strauß' „Ariadne auf Naxos“ unter Franz Mikoreys Leitung ihre Erstaufführung und erzielte einen vollen Erfolg. Die Darsteller samt und sonders, allen voran Margarete Siems von der Dresdener Hofoper in der Partie der Zerbinetta, dann die Hofkapelle mit ihrer ausgezeichneten Leistung, und nicht zuletzt die prächtige Inszenierung mit ihren neuen Dekorationen und Kostümen: alles wetteiferte miteinander, um das neueste Werk von Strauß in bestmöglichem Gelingen zu vollster Geltung zu bringen. Die das Haus bis auf den letzten Platz füllende Zuhörerschaft folgte dem Stück mit gespanntestem Interesse und rief die Hauptdarsteller sowie Franz Mikorey am Schluß der Vorstellung zu öfteren Malen vor die Gardine. Ernst Hamann

**DORTMUND:** Eine große Anziehungskraft übte John Forsell von der Hofoper in Stockholm als Don Juan, Fliegender Holländer und Figaro („Barbier von Sevilla“) aus. Schattierungsreicher Gesang und prickelnde, feurige Rhythmik vereinigte er mit natürlichem, ausdrucksvollem Spiel. Das Hauptereignis war die Aufführung von „Ariadne auf Naxos“ von Richard Strauß. Nichts war von Direktor Hofmann verabsäumt, um der Oper nach dem Molière'schen Lustspiel einen glänzenden Erfolg zu sichern. Vor allen war das aus 35 Künstlern unserer Philharmoniker bestehende Orchester, mit Willy Eickemeyer am Klavier und Georg Thiele am Harmonium, unter Wolframs künstlerischer Leitung zu loben. Die einzelnen geistreichen Partien in den genial getroffenen Stilarten fanden lebhaften Beifall, als Ganzes aber war die Aufnahme des Werkes in seiner bekannten Verquickung von ernster Oper und musikalischer Komödie ohne Begeisterung. Um die Aufführung machten sich die Damen Aich als Ariadne, Meyer-Olbrich als glänzende Zerbinetta und Wildbrunn als Bacchus recht verdient.

Heinrich Bülle

**DRESDEN:** Eine Neueinstudierung der „Bezähmten Widerspenstigen“ von Hermann Goetz ist immer mit Freuden zu begrüßen, denn wir besitzen in dieser Oper, der nur ein textlich besserer erster Akt zu wünschen wäre, ein wahres Meisterwerk der musikalischen Charakterkomik. Um so beschämender ist es, daß das Publikum regelmäßig wenig Anteilnahme für das Werk zeigt, das in dieser Hinsicht das Los des Corneliusschen „Barbier von Bagdad“ teilt, von den Kennern zwar geliebt und bewundert, von der großen Menge der Theaterbesucher aber nicht nach Gebühr gewürdigt zu werden. Die diesmalige Aufführung brachte unter Kutzschbachs leichtbeweglicher, die rhythmische und die melodische Linie gleichmäßig heraushebender Leitung aller Schönheiten der Partitur zum Erklingen. Als Petrucchio bot Walter Soomer die weitaus bedeutendste Leistung, die man hier von ihm gehört und gesehen hat; das wilde Kätzchen fand in Helena Forti eine Vertreterin, die vielleicht neben den herben Eigenschaften auch die unbewußte Anmut des schönen Mädchens stärker hätte betonen sollen. Minnie Nast, Fritz Soot und Ludwig Ermold, der trotz seiner jungen Jahre alte Väter mit vollendet feiner Komik darstellt, vervollständigten das Ensemble. — Als Lohengrin erweiterte Adolf Löltgen, der sich schon mit seinem Tristan in Respekt gesetzt hatte, aufs Neue seinen Rollenkreis. Otto Helgers gastierte als König Heinrich mit so großem Erfolg, daß zu seiner Verpflichtung nur geraten werden kann. — Möchten mit Beginn des neuen Jahres die technischen Arbeiten im Hause endlich fertig werden, damit wir nicht länger unter der Unzulänglichkeit der Bühneneinrichtung zu leiden haben. Jetzt wird durch diese fast jede Vorstellung arg beeinträchtigt und die Aufführung mancher Oper überhaupt unmöglich gemacht, ein Zustand, der vier Monate nach der offiziellen Beendigung des Opernhausumbaus besonders beklagenswert ist.

F. A. Geißler

**ESSEN:** Waltershausen hat auch hier mit seinem „Oberst Chabert“ den Eindruck

eines stark für die Bühne begabten Talentes gemacht. Doch kam seine Kino-Oper trotz glänzender Wiedergabe nicht über die Anstandszahl der Aufführungen hinaus. — Sehr erfreulich geriet in musikalischer Hinsicht Wagners „Siegfried“, und auch „Lohengrin“ durfte sich hören lassen, doch litten beide Werke szenisch durch die veralteten Dekorationen. Im „Rigoletto“ und in Mozarts „Entführung“ erfreute uns Hermine Bosetti durch ihre große Kunst.

Max Hehemann

**HAMBURG:** Unsere Oper, deren Spielplan künstlerisch Wochen hindurch brach lag, da bisher die Komplettierung eines neuen brauchbaren Ensembles dem neuen Leiter noch nicht gelungen ist und da außerdem Krankheitsfälle und private Störungen seine Dispositionen erschwerten, bescherte am ersten Weihnachtsfeiertage Webers „Oberon“ in neuer musikalischer und szenischer Bearbeitung. Die musikalische Bearbeitung rührt von Felix Weingartner her, der zunächst einmal, was dem deutlich ausgesprochenen Willen Webers widerspricht, die Rezitative eliminiert und durch den Dialog ersetzt hat. Diesen Dialog hat Weingartner allerdings mit gutem Geschmack gesäubert und auf das mögliche Minimum zurückgeführt, trotzdem wird man aber in dieser Beziehung der Wüllnerschen Bearbeitung nach wie vor den Vorzug größerer Einheitlichkeit nachrühmen müssen. Aus Eigenem hat Weingartner einige melodramatisch behandelte Szenen hinzugefügt und im ersten und letzten Akt je eine größere musikalische Nummer. Im ersten Akt hat er es für nötig gehalten, die Szene der Namuna wieder herzustellen, die ihm Gelegenheit zu einem hübschen, flüssigen und weberischen Terzett gab, und im letzten Akt begegnen wir einem von ihm eingefügten Quartettsatz und einer Soloszene der Roschana, die dem Weberischen Geiste wohl etwas weniger nahekommt. Die Ausstattung nach Entwürfen des jungen und sehr begabten Ewald Duellberg verzichtete auf großen Ausstattungsprunk und auf alles, was nach Feerie schmeckt; sie bevorzugte das Stilierte und erreichte in einigen wirklich sehr poetischen Märchenbildern einen ziemlich engen Anschluß an die etwas überzarte, undramatische und konzertante Weberische Musik. Die musikalische Wiedergabe des Werkes unter Weingartner ragte in den solistischen Leistungen über ein anständiges, provinzielles Mittelmaß nicht hinaus — zum Teil Schuld der Rollen, aus denen selbst Sänger von den Qualitäten Heinrich Hensels nicht viel herausholen können, zum größeren Teil Schuld der Sänger. Die Aufnahme des Werkes durch das Feiertagspublikum war fast durchweg sehr lau, und erst am Schluß kam es zu lebhafteren Kundgebungen für Weingartner und für Direktor Loewenfeld.

Heinrich Chevalley

**KASSEL:** Zwei Erstaufführungen gab es innerhalb weniger Wochen in unserer Hofoper, beide leider ohne den Erfolg, den ein solcher Aufwand von künstlerischer Kraft wünschen ließe. Wolf-Ferrari's „Schmuck der Madonna“ wirkte mehr durch das äußere Beiwerk, durch naturalistische Schilderung italienischen Volkslebens und durch mannigfache Reize der Instrumentation als durch Originalität der Er-

findung und feinere Charakteristik. Das von Dr. Zulauf sorgfältigst vorbereitete und mit Umsicht geleitete Werk erfuhr eine sehr gute Wiedergabe, bei der Frau Erhard-Sedlmaier (Maliella), Frl. Herper (Mutter Gennaros) und die Herren Brandenberger (Gennaro), Wuzél (Rafaele), Warbeck (Biaso) und Windgassen (Totonna) ihren Aufgaben voll gerecht wurden, Orchester und Chor sich auf ihrer Höhe zeigten. — War diesem Werke zunächst wenigstens ein starker äußerer Erfolg beschieden, so fand die zweite Neuheit, Siegfried Wagners „Kobold“, trotz Anwesenheit des Komponisten nur eine freundliche Aufnahme. Und das ist begreiflich bei der vielfachen Dunkelheit des Textbuches, das nur bei genauester Kenntnis des reichen Themenmaterials einigermaßen verständlich wird. Läßt auch dieses oft Originalität der Erfindung vermissen, so verrät die Instrumentation viel Geschick und Geschmack. Am wirkungsvollsten zeigten sich die volkstümlichen Szenen. Prof. Beier hatte das Werk liebevollst einstudiert, und unter seiner hingebenden Leitung dürften Orchester wie sämtliche Darsteller, die Damen v. der Osten (Verona), Preißmann (Gräfin), Herper (Mutter Veronas), Erhard-Sedlmaier (Käte) und die Herren Windgassen (Friedrich), Wuzél (Graf), Groß, Warbeck, Taubert (Komödianten), Ulrici (Eckhart) und Bartram (Knorz) mit guten, zum Teil trefflichen Leistungen die Zufriedenheit des Komponisten gefunden haben.

Dr. Brede

**KÖNIGSBERG** i. Pr.: Dem „Kuhreigen“ ist als weitere Opernnovität Alfred Kaisers „Stella maris“ gefolgt, die sich ebenso wenig auf dem Repertoire hat behaupten können. Trotz einer recht guten Aufführung unter Paul Frommers musikalischer und Willy Stuhlfelds szenischer Leitung, mit dem zukunfts-vollen Heldenbariton Otto Fanger in der männlichen Hauptrolle. Und trotz des wirkungsvollen Textbuches, das nichts an der Tatsache ändert, daß die bünnengewandt gemachte Musik mit seltener Literaturkenntnis zusammengeborgt ist. In einer Reihe weiterer Neueinstudierungen hat sich mittlerweile das Ensemble von den verschiedensten Seiten beobachten lassen und neben neuen erfreulichen Zügen auch den und jenen Mangel gezeigt, den man bald abzustellen bemüht sein wird. Mehr und mehr tritt der in seinem jetzigen Fache Vorzügliches leistende Regisseur Willy Stuhlfeld auch als ein sehr intelligenter Spielbaß in den Vordergrund, und der junge Heldenbariton Rudolf Gerhart behauptet sich wacker neben den bereits gerühmten Tenören, wogegen die wichtigsten weiblichen Posten sich mehr und mehr als unzureichend besetzt erweisen. Im Koloraturfach exzelliert Virginia Schell durch eine bemerkenswert leichte Höhe und respektable Technik; in Soubrettenrollen fällt das frische Talent der stimmbegabten Anfängerin Grete Schulz auf; die jugendlich-Dramatische dagegen, Meta Bamberger, ist weder gesanglich noch auch darstellerisch für unsere Bühne reif, die Altistin Mary Melau ist stimmlich nicht auf der Höhe, und auch unsere langjährige Hochdramatische, Marie Valentin, gehört trotz mancher Vorzüge nicht eben zu den jugendfrischen mehr. Vergeblich ist auch das Bestreben Mia Werbers, aus der Operette, wo

sie Allerliebste leistet, in die Oper zu avancieren. Erfrischend wirkten inmitten unseres, durch starke Anspannung gegenwärtig etwas strapazierten Ensembles die Gastspiele der darstellerisch prachtvollen, stimmlich während ihres Hierseins leider indisponierten Münchnerin Berta Morena und des seit mehreren Wintern ständig wiederkehrenden Fritz Vogelstrom, der sich von Jahr zu Jahr klarer als ein gottbegnadeter Sänger erweist. Auch der Wille der Direktion, mit der Gegenwart engere Fühlung herzustellen, findet wieder Ausdruck in der Weihnachtsaufführung der Humperdinckschen „Königskinder“, deren Meisterpartitur unser Publikum hoffentlich stärker fesseln wird, als das kindlich überladene Buch es verwirren mag. Dr. Lucian Kamiński

**KOPENHAGEN:** Als künstlerisch wertvolle Folge des Gastspiels Herold ist die Wiederaufnahme von Carl Nielsen's seit mehreren Jahren nicht gegebener biblischer Oper „Saul und David“ zu betrachten, um so anerkennenswerter, als die Partie Davids nicht besonders dankbar für Herrn Herold ist. Dagegen hörte man gern wieder dieses schöne, persönliche, zwar mehr lyrisch und episch als dramatisch wirkende Werk unseres Königlichen Kapellmeisters. Während der langwierigen, ersten Krankheit des Königlichen Kapellmeisters Fr. Runge dürfen Begebenheiten von Bedeutung bei der Oper kaum zu erwarten sein.

William Behrend

**LEIPZIG:** Sigrid Arnoldson wurde als Violetta (La Traviata) und Carmen mit jenem Enthusiasmus wieder empfangen, den ihre vollendete Gesangkunst und tief erfaßte Menschen-darstellung verdient. — Zwei Neueinstudierungen von Puccini's „Bohème“ und Rossini's „Wilhelm Tell“ geben weniger zu detaillierten kritischen, als zu prinzipiellen Bemerkungen Anlaß. Denn daß sich die gute Neueinstudierung der „Bohème“ auf die Neubesetzung einiger Rollen (die früher durch Frau Osborne-Hannah verkörperte Mimi gerade auch gesanglich sehr schön von Grete Merrem gesungen) und szenische Abweichungen von Dr. Loewenfelds Regie beschränkt, und daß bei der allzu häufigen Abwesenheit unseres ersten Baritons (Bucrs) der Tell Rossini's von Julius vom Scheidt (Kölner Opernhaus) mit impulsivem Temperament, mit einem sogar über Rossini's Konzert-Bühnenstil vielfach hinwegtäuschenden dramatischen Feuer, mit machtvolltem Organ und, in der Apfelschußszene, auch mit den ergreifenden Herzenstönen innersten Mitlebens gastweise übernommen war, wird als „lokale Verhältnisse“ nach auswärts kaum stärker interessieren. Bedenklicher für die nächste Zukunft der Leipziger Oper ist aber das, was die trotz vieler vortrefflicher solistischer Leistungen im Orchester, Inszenierung, Regie und Ensemble vielfach auf ein anständiges Provinzniveau herabgedrückte Neueinstudierung des „Tell“ lehrte. Es geht nicht an, daß die Tätigkeit des Operndirektors einer Musikstadt von fast dreiviertel Million Einwohnern von der ruhmreichen Theater-geschichte Leipzigs zwischen Leipzig und Brüssel geteilt wird. Es geht nicht an, daß große Opern, wie „Schmuck der Madonna“, „Tannhäuser“, „Tell“, „Rose vom Liebesgarten“, „Rosenkavalier“ usw. dem tüchtigen Routinier-

stabe des zweiten Kapellmeisters überantwortet werden. Leipzig verlangt einen ersten Dirigenten, der seine ganze Kraft ausschließlich der Leipziger Oper widmet und auch in der Disposition des Opernspielplans, in der Auswahl der Neuheiten — was soll uns z. B. die Erwerbung von Manéns „Acté“! — und Neueinstudierungen Pläne, Ideen und Ziele zeigt. In den sechs Jahren des Volkner-Loewenfeld-Regime ist Leipzig zur „Opernstadt“ geworden. Mozart- und Strauß-Zyklen, Mai-Festspiele und mancherlei bedeutsame Ur- und Erstaufführungen, glanzvolle Neueinstudierungen erhoben die Leipziger Oper zu einer weit über die Mauern der Stadt angesehenen. Opernchefs wie Richard Hagel und Egon Pollak haben uns nicht allein mit ihrer zähen Arbeitskraft, sondern auch mit ihrem Glauben an ihre Aufgaben in der Leitung sehr verwöhnt. Erscheint uns auch Pollak als der weitaus feinere Musiker, so hat Leipzig doch vor seinem neuen Operndirektor bedeutenden Respekt. Nur verlangt es seine Kraft allein, und nur verlangt es Plan, Ziel und Idee im Opernspielplan, Einheitlichkeit und richtige Verteilung in der Direktion der einzelnen Werke und höchsten künstlerischen Ernst in allem! Leipzig bedeutet als Musikstadt auch in seinen Ansprüchen etwas ganz anderes wie Köln. Möge die Leitung des Schauspiels und der Oper, die trotz aller Dementis mit wachsender Leere der Häuser und mit wachsender Unlust selbst des sonst so großen und treuen Leipziger Opernpublikums zu kämpfen hat, stets dessen eingedenk sein. Was man im „Tell“ im Orchester an Gleichgültigkeit zu fühlen, an mangelnder Präzision zu hören, was man auf der Bühne an altem kitschigen Dekorationsplunder, an leblosen Gruppierungen und abgegriffenen Beleuchtungseffekten zu sehen bekam, grenzte an Provinz. Bei allem starken kleinbürgerlich-gemütlichen Zug in ihrem Leben ist aber eine Stadt von der geistigen und künstlerischen Bedeutung Leipzigs viel zu wenig Provinz im geistig-künstlerischen Sinn, als daß man Lust hätte, das Kapitel von dem offenbaren und unaufhaltsamen Niedergang der Leipziger Städtischen Oper im einzelnen noch weiter ausbauen zu müssen.

Walter Niemann

**MÜNCHEN:** Ermanno Wolf-Ferrari's Oper „Der Schmuck der Madonna“ kam hier (man sagt: aus religiösen Bedenken) ziemlich verspätet zur Erstaufführung und errang einen schönen Erfolg, der nach dem krassen zweiten Akt am stärksten war, zum Schluß aber wieder abflaute. Wirk hatte einen sehr stilechten szenischen Rahmen geschaffen; die Hauptdarsteller, Frl. Perard-Petzel und Herr Wolf, gaben in ihrer Art vollendete Leistungen, und das Orchester unter Meyrowitz hielt sich ausgezeichnet. Ob die Oper dauernd dem Spielplan erhalten bleiben kann, wird sich erst zeigen, wenn die Nachwirkungen des Todesfalles in der Königsfamilie vorbei sind. Mir persönlich ist das Werk die unsympathischste der Opern Wolf-Ferrari's, dessen hervorragende Begabung für die komische Oper hier auf einen puccinesken Irrweg geraten zu sein scheint.

Dr. Edgar Istel

**PARIS:** Der absichtlich herbeigeführte Theatercoup gilt noch immer für viele Komponisten

als das beste Element für ein richtiges Opernbuch, so oft auch die Tatsachen diese Ansicht widerlegt haben. Auch Camille Erlanger, der in der Wahl seiner sechs früheren Operntexte mehr wahres Kunstgefühl entwickelt hatte, hat sich diesmal diesem Irrtume gefangen gegeben, indem er das grausige Inquisitionsdrama „La Sorcière“, das Sardou im Jahre 1903 für Sarah Bernhardt geschrieben hat, in ein Musikdrama verwandelte. Erlanger entgeht immerhin durch diese Stoffwahl dem oft gehörten Vorwurf, daß der Tonsetzer ein Meisterwerk dramatischer Kunst verballhornt habe. Sardous Drama hat durch die Verwandlung in ein Opernbuch, die André Sardou, ein Sohn des Verstorbenen, geschickt bewerkstelligt hat, nichts Wesentliches verloren und vielleicht sogar gewonnen, denn alle historische und archäologische Weisheit, womit Sardou seine wenig wahrscheinliche Handlung verbrämt hat, mußte wegfallen. Nur der erste Akt, die Begegnung des Ritters Enrique mit der wohlthätigen maurischen Kräutersammlerin Zoraida, die er verhaften sollte, in die er sich aber verliebt und mit der er ein Stelldichein verabredet, ist ruhig gehalten und erlaubt der Musik eine breitere Entfaltung der Stimmung einer hellen Mondnacht. Erlanger hat auch für seine Hauptrolle ein sehr einschmeichelndes und doch nicht banales Leitmotiv gefunden, das nicht nur im Orchester, sondern auch im Gesang vortrefflich wirkt. Schon im zweiten Akt im Hause der Zoraida spitzt sich aber die Handlung zu der plumpen Überraschung zu, daß eine vornehme junge Nachtwandlerin, die Tochter des Gouverneurs von Toledo, bei der maurischen Ärztin Heilung sucht, und daß diese plötzlich erfährt, daß das junge Mädchen mit Don Enrique verlobt ist, und die Hochzeit unmittelbar bevorsteht. Der dritte Akt umgibt diese Feier mit dem üblichen Beiwerke spanischer Tänze und Gesänge. Zoraida dringt ebenfalls in den Palast des Gouverneurs, versenkt die Braut in festen Schlaf und entführt den Bräutigam, nachdem dieser einen Spion der Inquisition ermordet hat. In der Musik ist hier nur der Versuch bemerkenswert, die Szene des Hypnotismus originell zu gestalten. Wie im Drama, so entscheidet auch in der Oper der vierte Akt, wo Kardinal Ximenez in Person die Inquisition gegen Zoraida leitet und zwei andere Weiber zu falschem Zeugnis gegen sie überredet, für den Erfolg des Ganzen. Die hysterische Bettlerin Afrida, die sich rühmt, mit dem Satan umgegangen zu sein, hat auch den Musiker zu einer originellen Leistung getrieben, und im Konflikt zwischen dem Kardinal und Zoraida hat er die dramatische Situation durch seine pathetische Musik wesentlich gehoben. Schließlich läßt sich Zoraida trotzdem absichtlich als Zauberin verurteilen, weil sie dadurch Enrique zu retten glaubt, wie wir das schon in der „Jüdin“ erlebt haben, und es nützt nichts, daß Enrique verzweifelt in den Saal dringt, um sie zu retten. Der fünfte Akt enthält nur den einen musikalischen Lichtblick, daß Zoraida die eingeschlafte Tochter des Gouverneurs wieder aus dem magischen Schlummer weckt. Der Gouverneur verzeiht zwar deswegen der angeblichen Zauberin und gibt sie frei, aber die von Mönchen geführte Menge hält sie fest, obschon sich Enrique neben sie stellt, und schließlich

vergiften sich beide, um dem fanatischen Pöbel nicht in die Hände zu fallen. Hier konnte der Tonsetzer nur mit den üblichen Lärmeffekten arbeiten und das hat er auch redlich getan. Dennoch hat er im ganzen den Bedürfnissen der Singstimmen in dieser neuen Partitur mehr Rechnung getragen, als in den früheren und sogar in der „Aphrodite“ von 1906, die bisher sein bestes Werk war. Er fand in Fräulein Chenal, in dem Tenor Beyle und dem Bariton Perier vorzügliche Interpreten, und auch die beiden kleineren Parteien der weiblichen Zeugen gaben den weniger bekannten Sängerinnen Lespinnasse und Vallin Gelegenheit, sich sehr bemerklich zu machen. Felix Vogt

**P**RAG: Das wichtigste Ereignis in der abgelaufenen Berichtszeit ist die Erstaufführung von Richard Strauß' „Ariadne auf Naxos“ im Neuen Deutschen Theater. Dieses neueste Bühnenwerk, das nach Molière's „Bürger als Edelmann“ zu spielen ist, bringt bekanntlich die immerhin merkwürdige Kombination, daß in den Rahmen einer Komödie eine ausgewachsene Oper gestellt ist. Es ist also Theater im Theater, ein alter Witz, den man mit Hilfe der Historie einigemal antreffen kann. Daß in das Drama von der verzweifelnden Ariadne die Stegreifkomödie von der ungetreuen Zerbinetta und ihren vier Liebhabern unmittelbar eingreift, kann bedenklich stimmen. Denn da die Menge gemeiniglich mehr dorthin neigt, wo sie zerstreut wird, als dorthin, wo sie sich sammeln muß, so ist das Ariadne-Drama öfter in Gefahr, von der Zerbinetta-Komödie erdrückt zu werden. Hat man sich aber erst einmal mit dieser Möglichkeit abgefunden, so darf man dann doch nur alles in allem nehmen. Der ungeheuren Eindringlichkeit des neuen Straußschen Bühnenwerkes wird man sich dann nicht mehr entziehen können. Die Meisterlichkeit, die sich in diesem aus so disparaten Elementen zusammengesetzten Drama ausspricht, zwingt nieder. Mit der Aufführung des Werkes hat unser Theater eine Ruhmestat vollbracht, auf die es mit vollstem Rechte stolz sein kann. Es war eine Aufführung, die sich auch vor dem kritischsten Forum sehen lassen konnte. Schon die prachtvolle Ausstattung, die nach den Sternschen Entwürfen für die Stuttgarter Uraufführung hergestellt worden ist, bedeutet eine Sehenswürdigkeit für sich. Einfach hinreißend war die Aufführung selbst unter Alexander Zemlinsky. Ausgezeichnet Julie Körner als Ariadne, Hedwig Debicka als Zerbinetta, Hans Winkelmann als Bacchus. Aber auch die kleineren Rollen waren durchweg erstklassig besetzt, so daß der nachhaltige Erfolg begreiflich ist, der dem Werke nicht nur bei der Erstaufführung, sondern auch bei allen folgenden Wiederholungen beschieden gewesen ist. — Noch verdient ein dreimaliges gemeinsames Gastspiel der Wiener Hofopernsängerin Selma Kurz und des Berliner Jadowker verzeichnet zu werden. Nach „Traviata“ und „Rigoletto“ bedeutete erst der „Barbier von Sevilla“ einen vollen durchschlagenden äußeren Erfolg. — Im Tschechischen Nationaltheater stand der letzte Monat auch im Zeichen von Richard Strauß. Dort wurde zum ersten Male „Die Feuersnot“ aufgeführt. Wie alle Straußschen Werke erfuhr auch dieses Werk

die sorgfältigste Einstudierung durch den Opernchef Kovařovic und die Herren Huml und Chmel sowie Fräulein Kouba.

Dr. Ernst Rychnovsky

**S**CHWERIN: Im Hoftheater ist „Monna Vanna“ ihrem Erfolge treu geblieben und achimal über die Bühne gegangen. Auch in diesen Aufführungen blieb sich Gröbke immer gleich, dessen herrliche Stimme das Publikum immer wieder von neuem begeistert. Er verabschiedete sich als Walter Stolzing. Für ihn wird Carl Lang nach längerem Urlaub seine Tätigkeit wieder aufnehmen. Gustian Kubach

**W**EIMAR: Nach zehnjähriger Pause kam am Hoftheater Smetana's „Verkaufte Braut“ unter Raabes Leitung zur erfreulichen, wenn auch nicht ganz befriedigenden, Wiedergabe. Am besten waren Gmür als Heiratsvermittler und Stauffert als stotternder Wenzel. Frä. Thomasius (Marie) gehört noch nicht an ein Hoftheater. Im Interesse einer fortlaufenden Handlung hätte man gut getan, die alten Striche beizubehalten. — An den übrigen Opernabenden opferte man, abgesehen von den üblichen Sonntags-Wagneropern der ersten Schaffensperiode, alten Götzen. „Carmen“, „Barbier von Sevilla“ und „Mignon“ gingen unter der routinierten Leitung Grümmers in befriedigender Weise in Szene. Carl Rorich

**W**IEN: In der Hofoper tiefster Winterschlaf. Alles Angekündigte: die Neuszenierungen des „Don Juan“ und des Pariser „Tannhäuser“, die Erstaufführung von Schrekers „Prinzessin und das Spielwerk“ immer wieder und wieder verschoben; und keine Rede davon, daß Richard Wagners hundertster Geburtstag das Institut, das zur Mahlerzeit die höchsten Möglichkeiten der Wagner-Inszenen erfüllt hat, zu einem Zyklus, ja auch nur zu einzelnen festlichen Aufführungen der Werke des Meisters gerüstet wäre. (Nebenbei gesagt: viel mehr Sinn noch als alle Aktionen zum Schutz des Bayreuther „Parsifal“ hätte eine andere, die mit Nachdruck darauf hinarbeiten würde, die Schöpfungen des Meisters immer mehr dem Spielplan zu entrücken, sie außerhalb des Repertoires zu stellen, die Aufführungen des „Ring“, des „Tristan“, der „Meistersinger“ zu besonderen Festen zu machen; jedesmal neu studiert und probiert, viermal im Jahre etwa, an Sonntagnachmittagen, nicht an das Ende eines verdrießlichen und erschöpfenden Alltags gestellt: als das besondere, außerordentliche, nur selten wiederkehrende Erlebnis, das diese Werke bedeuten sollen. Sie als solches zu betrachten, hat man — und mit Beethovens „Neunter“ geht es ähnlich — schon seit allzulange verlernt; statt eines Hinausgeschleudertwerdens aus allem Gleichmaß des Daseins werden sie diesem Gleichmaß eingereiht und verlieren so ihren ganzen hohen Sinn: in seltenen Beispielen das Einzigartige zu zeigen. Und nicht, noch immer eine Kassenangelegenheit zu sein.) Von alledem keine Spur. Wozu noch das eigentlich erfreuliche Symptom kommt, daß die „Zugstücke“ des Herrn Direktors Gregor sich „abgespielt“ haben; so daß die Hofoper jetzt den kritischen Moment erreicht hat, in dem sie längst kein Kunstinstitut mehr ist und jetzt auch als Geschäftstheater versagt. Erfreulich, weil ein Weitergehen auf dieser Bahn kaum mehr möglich ist und weil



wir vielleicht auf diesem wenig würdigen Wege wieder zur Kunst gelangen können. Vielleicht: denn möglicherweise wird Herr Gregor einen guten Freund finden, der ihm verrät, daß es beim Theater keine besseren Geschäfte gibt, als durch gute Aufführungen guter — neuer oder alter — Werke. Beweis: Reinhardt, der jetzt wieder mit den Königsdramen ein ausverkauftes Haus nach dem andern erlebt, und Mahler, der nicht mit „Bohème“ oder dem „Gaukler“, sondern mit „Fidelio“ und „Figaro“, mit „Euryanthe“ und der „Widenspenstigen“ wirkliche „Zugstücke“ erobert hat. Vielleicht versucht er's einmal. Es ist nötiger als je; jetzt, wo auch Bruno Walter nicht mehr da ist, um Mahlers Erbe zu hüten. — In der Volksoper ist eines der vielen Versäumnisse der Hofoper nachgeholt worden. Die in ihrer offenbaren Umbildung zum k. k. Hofkinematographen viel zu viel mit all den Filmstücken mit Musik — zuletzt mit dem „Oberst Chabert“ — zu tun hatte, um ein so inniges und reines Werk wie Humperdincks „Königskinder“ aufführen zu können. Die Volksoper hat das gutgemacht; hat in einer von Direktor Rainer Simons wunderschön szenierten Aufführung Bühnenstimmungen gebracht, die in traumhafter Unwirklichkeit diese ganze (von der Dichterin Ernst Rosmer freilich ein wenig konstruierte und innerlich nicht sehr echte) Märchenwelt wahr machten: einen Märchenwald wie den sommerlich in unheimlich prangender Fülle blühenden und wie den in tiefer, schauriger Schnee-Einsamkeit erstarrten hat man selten auf der Bühne gesehen, und auch das Stadtbild des 2. Akts war von schönem mittelalterlichen Reiz. Von den Darstellern haben freilich nur zwei Sängerinnen den rechten Ton getroffen: Fräulein Sax, als Gänsemagd von rührend herber Unschuld und königlicher Kindlichkeit, und Fräulein Kalter, als Hexe mehr einen gejagten und durch die Tücke anderer böse gemachten Menschen als einen übernatürlichen Unhold darstellend. Während weder der etwas gequälte Königssohn des Herrn Ziegler noch Herrn Leonhardts verzweifelt spießbürgerlicher und trockener Spielmann die echte Atmosphäre um sich hatten; viel weniger jedenfalls als die kleine Meißl, die das Besenbinderkind mit natürlichster, eckig-herzlicher Anmut gab. Herr Tittel dirigierte das Werk in seiner feurig darauflosmusizierenden, etwas summarischen Art. Über die „Königskinder“ selbst ist schon (auch in diesen Blättern) so viel gesagt worden, daß wenige subjektive Worte genügen mögen. Es ist sicherlich das Werk eines lieben, treuen und reinen Meisters; voll holder Verträumtheit und weltfremder, vom Lärm des Markts wegflüchtender Sehnsucht nach dem Kinderland. Und im rein Technischen von einer geradezu altmeisterlichen, an die Dürerzeit mahnenden Gewissenhaftigkeit und liebevollen Durchbildung. Dem, der sich seine Erhebung am liebsten bei „Figaro“, „Fidelio“ und bei Wagner sucht und dem ein neues Werk nur dann Bereicherung bringt, wenn es Pforten zur Zukunft aufreißt oder wenn ein großer musikalischer Erfinder (wie es in unserer Zeit Hans Pfitzner ist) zum Erlauschen ganz neuer, dunkel geahnter und jetzt strahlend erfüllter Melodik zwingt — dem werden die „Königskinder“ keine solche Bereicherung sein: denn

bei aller Noblesse dieser golden schimmernden Melodik und dem Wohllaut dieses Orchesters, auf dem es wie ein stiller, milder Glanz liegt, zwingt kein Takt zum Aufhorchen, überrumpelt keine überraschende, jählings aufblühende Melodie, betört keine kühne harmonische Wendung, die anderswohin führt, als es der Lauschende ohnehin gedacht hat. Es ist Wagnersche Tonsprache in verjüngten Proportionen: statt der Welt des Mythos die des Märchens, — und eine, die viel Kindlichkeit und Anspruchslosigkeit des Hörers voraussetzt — weit mehr als das, beiläufig gesagt, bei Siegfried Wagner der Fall ist, in dessen Werk viel mehr geistiger Ausblick und dessen Musik ein viel eigenartigeres, wenn auch nicht kraftvolles Aroma würzt. Aber auch jene, denen solche Kindlichkeit und Anspruchslosigkeit mangelt — ich muß mich zu diesen bekennen — müssen die „Königskinder“ als ein durchaus harmonisches und reines Werk empfinden, voll traulicher Schwermut und von jenem schönen Eigensinn des Mannes beherrscht, der sich bewahren, von keiner modischen Konzession etwas wissen und sich geben will, wie er ist. Und müssen den Meister dieses innigen und treuherzigen Werks dafür lieb haben.

Richard Specht

## KONZERT

**ANTWERPEN:** Mehr die Qualität als die Quantität der Konzerte bewertet bislang glücklicherweise die Saison. Die Aufführung der „Missa solemnis“ mit guten Solisten und tadelloser Ausführung auf seiten des Chores bot dem Dirigenten Ontrop der Gesellschaft „Musique sacrée“ Gelegenheit, seine großen Fähigkeiten aufs neue zu betätigen. Im populären Konzert erspielte sich Crickboom einen starken Erfolg mit Beethovens Violinkonzert. — Stand das erste Konzert der „Société des nouveaux concerts“, mit den Schwestern Harrison als Solisten des Brahms'schen Doppelkonzerts für Violine und Cello, nicht unter einem besonders günstigen Stern, so bildete der zweite Abend, an dem Richard Strauß unter unbeschreiblichem Jubel eine Anzahl eigener Kompositionen — Vorspiel zu „Guntram“, Schlußszene aus „Salome“ mit Frances Rose (Berlin) als Solistin, „Don Quixote“, „Till Eulenspiegel“ — dirigierte, den Höhepunkt der diesjährigen konzertlichen Veranstaltungen. — An einem Kammermusik-Abend brachte sich Anna Falk-Mehlig, unsere einheimische bedeutende Pianistin, im Verein mit dem Cellisten H. Becker in angenehme Erinnerung.

A. Honigsheim

**BASEL:** Neben bekannten Werken vermittelten die letzten Symphoniekonzerte Sinigaglia's leichtfüßige Suite „Piemonte“, Chausson's geistvolle Symphonie B-dur und Strauß' Jugend-symphonie F-dur, die durch Hermann Suter ebenso gewissenhafte, wie rassige Wiedergabe erfuhren. Solistisch betätigten sich Edwin Fischer, May und Beatrice Harrison, sowie Karl Flesch in diesen Konzerten. — Die Kammermusik-Abende brachten ein reifes Sextett Waldemar von Baußnerns, das zweite Trio Hans Hubers, ein vielversprechendes Trio Ernst Levis und Max Regers gewaltiges Klavierwerk „Variationen und Fuge in h-moll“ über ein Thema

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bachs op. 81, das durch Ernst Levi nahezu restlos ausgeschöpft wurde. — In einem Münsterkonzert bot der Basler Gesangsverein unter Hermann Suter wertvolle Chorwerke mit Max Regers 100. Psalm als vielumstrittener Climax und eindrucksvoller Mitwirkung Gertrude Foerstels.

— Der Basler Bach-Chor (Adolf Hamm) interpretierte in glücklicher Stimmung die drei ersten Teile des „Weihnachtsoratoriums“ von Bach. — Unter den Solistenkonzerten seien ein Violinabend Willy Burmesters, sowie die Liederabende von Adrienne und Heinrich Nahm, Frida Fetscherin und Elisabeth Sommerhalder, sowie Robert Wyß speziell genannt. Gebhard Reiner

**B**ERLIN: Das 5. Nikisch-Konzert brachte zu Beginn des Programms zwei beliebte Werke von Beethoven, die „Coriolan“-Ouvertüre und das Klavierkonzert in G, dessen Solopartie von Conrad Ansoerge in den dynamischen Schattierungen aufs feinste abgetönt gegeben wurde; auch in den Kadenzten, die er sich selbst gesetzt hat, zeigte der Pianist, wie heimisch er sich in der Empfindungswelt Beethovens fühlt. Alsdann folgte die Novität des Abends, eine Schauspiel-Ouvertüre für großes Orchester von E. W. Korngold. Der erst 14 jährige Musiker versteht bereits mit dem modernen Orchester vollständig sicher umzugehen; allerdings steht er vorderhand noch stark im Banne von Richard Strauß hinsichtlich der Erfindung, aber die Gedanken werden gut entwickelt, alles fließt lebendig, ohne Stockung, ohne Grübeleien unaufhaltsam fort, fest und sicher gefügt. Den Hörern hat das Werk entschieden Eindruck gemacht. Zum Schluß wurde Bruckners Romantische Symphonie in Es gespielt, die übrigens besser, wie es ursprünglich geplant war, an den Anfang des Programms gestellt worden wäre, weil man für Bruckners Musik und seine Eigenart frischen Geistes sein muß; man ist nicht mehr empfänglich genug dafür, wenn man vorher schon schwere Kost zu sich genommen hat. Nikisch legte sich voll ein für das Werk und brachte alle Schönheiten zu ihrer Geltung. — Auch in dem Konzert zum Besten des Pensionsfonds des Philharmonischen Orchesters, dessen Programm ausschließlich Wagnersche Musik enthielt, bewährte sich Nikisch als Meister des Taktstocks, der alle ihm zu Gebote stehenden Kräfte, Sänger und Orchester, ebenso zur Gefolgschaft zwingt, wie die Hörer bannet. Alles, was er an diesem Wagner-Abend vorführte, die Ouvertüre zu „Rienzi“, das „Lohengrin“-Vorspiel, Vorspiel und Schlußszene (Isoldes Liebestod) aus „Tristan“, Ouvertüre mit dem Bacchanale aus dem „Tannhäuser“ und die Schlußszene aus der „Götterdämmerung“ wurde ganz herrlich gestaltet. Martha Leffler-Burckard, eine der besten lebenden Wagner-Sängerinnen, war für dies Konzert gewonnen worden; sie brachte die Isolden- und Brünnhilden-Partie zu großartiger Wirkung.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Weit weniger großartig, geradezu beschämend gering war wieder der Besuch dieses Pensionsfonds-Konzerts. Diese leider alljährlich zu beobachtende Tatsache bedeutet für das Stammpublikum der Nikisch-Konzerte ein geistiges und seelisches Testimonium paupertatis, wie es trauriger nicht gedacht werden kann. Einem solchen, der „ersten Musik-

— Der 5. Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle unter Richard Strauß war dem Andenken Beethovens gewidmet; das Programm enthielt die „Egmont“-Ouvertüre, das Violinkonzert, dessen Solopartie vom Konzertmeister Premyslav mit tadelloser sauberer Intonation, klar gestaltet, durchgeführt wurde, und die Eroica. Die „Egmont“-Ouvertüre habe ich noch nie so matt in der Wirkung gehört; die Musik lahmt von Anfang bis zu Ende im Zeitmaße; auch die große Steigerung zum Schlusse kam nicht heraus. Erst in der Symphonie ließ der Dirigent Geist und Temperament walten, namentlich den Trauermarsch und das Finale baute er zu herrlicher Steigerung auf. — In der Singakademie wurde wieder kurz vor dem Feste Bachs Weihnachtsoratorium unter Georg Schumanns Leitung aufgeführt. Mir würde wirklich etwas fehlen, wenn ich in den fröhlichen Tagen dieses innerlich froheste aller Bachschen Werke vermissen müßte. Ist es doch wie ein großes Familienfest, wenn sich die Sängerschar und das Orchester auf dem Podium einfindet, der Dirigent zwischen den riesigen Tannenbäumen Posto faßt und die Pauken mit den Trompeten anheben, den Hörern die frohe Botschaft von der Geburt des Heilands zu verkündigen. Hier fühlen sich Sänger und Hörer in inniger Geistesgemeinschaft mit dieser Musik, die alle im Kopf und im Herzen tragen. Wenn zum Wechselspiel der Engel und Hirten mit gewaltigen Klängen die Choral-Melodie „Vom Himmel hoch, da komm' ich her“ hinzutritt, strahlt auf aller Antlitz selige Befriedigung, man nickt förmlich der Sängerin zu, wenn sie Marias Wiegenlied „Schlafe, mein Liebster“ anhebt, zumal, wenn es so wundervoll, wie von Maria Philippi diesmal, gesungen wurde. Auch die anderen Solisten, Frau Möhl-Knabl (Sopran), G. A. Walter (Tenor) und Hjalmar Arlberg (Baß) waren ganz bei der Sache, ebenso wie Musikdirektor Irrgang vor der Orgel und die trefflichen Solisten unter den Philharmonikern.

E. E. Taubert

Unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters führte der Bruno Kittelsche Chor die Nanie und das Deutsche Requiem von Brahms mit bestem Gelingen auf; es ist erstaunlich, welche Chordisziplin der sehr temperamentvolle Dirigent bei seinem noch nicht lange bestehenden Verein erzielt hat. Die Soli im Requiem vertraten die vielversprechende Sopranistin van Lammen und der stimmgewaltige Carl Braun vom Deutschen Opernhaus. — Im 3. Symphoniekonzert Oskar Frieds führte E. N. von Reznicek sein noch ungedrucktes symphonisches Lebensbild „Schlemihl“ erstmalig auf. Wie er selbst sagt, hat dieses mit der Chamisso'schen Figur nicht das geringste zu schaffen, sondern soll in Tönen die Lebensschicksale eines vom Unglück verfolgten, modernen Menschen schildern, der im Kampfe um seine ideelle und materielle Existenz zugrunde geht. Offenbar hat der Tonsetzer, dessen feine Lustspieloper „Donna Diana“ ebenso wie seine echte Volksoper „Till Eulenspiegel“ von

stadt der Welt“ nicht gerade würdigen Zustand ist leicht dadurch abzuheben, daß auch das Pensionsfonds-Konzert im Abonnement (als elftes) stattfindet und der Reinertrag dem Orchester zufällt. Red.



unseren Bühnenleitern scheinbar absichtlich übersehen werden, mit dem „Schlemihl“ sich selbst gemeint. Wir aber hoffen zuversichtlich, daß dessen trauriges Schicksal an ihm sich nicht erfüllen wird. Verdient hat er es wirklich, daß sein Schaffen allgemein beachtet wird. In seinem neuesten Werk bekennt er sich rückhaltlos zu Richard Strauß; er hat diesen sogar in bezug auf Kunst der Instrumentation besonders in dem Scherzteil noch übertroffen. Unverkennbar ist er namentlich vom „Heldenleben“ u. d. von der „Sinfonia domestica“ stark beeinflusst. Er gibt aber auch Eigenes zur Genüge. Der Gegenstand brachte es mit sich, daß an Kakophonien nicht gespart werden konnte aber überall ist zu erkennen, daß Reznicek ein geistvoller, gedankenreicher Tonsetzer ist. Kann man auch keine reine Freude an dem aus überstarkem Pessimismus geborenen Werke haben, so muß man doch jedenfalls die ungemeine Kunst Reznicek's aufrichtig bewundern. Das schwierige Werk, das einen sehr großen Orchesterapparat und Orgel (Bernhard Irrgang) erfordert, fand eine ausgezeichnete Wiedergabe. Unter Friedsicherer Leitung erspielte sich Pablo Casals mit dem Violoncellkonzert Schumanns einen großen Erfolg. Am Schluß des etwas langen Konzerts stand Liszts Faust-Symphonie, die Fried sehr gut liegt. Felix Senius sang (wie am Schluß des „Schlemihl“) das Tenorsolo, den Chor stellte der Charlottenburger Lehrer-Gesangverein. — Hoherfreulich ist es, daß Busoni's Orchesterabende wieder (jetzt mit dem Blüthner-Orchester) aufgenommen worden sind. Im ersten überließ er anfänglich die Direktion Max Reger. Dieser brachte bei uns zum ersten Male seine Romantische Suite op. 125 und den Gesang „An die Hoffnung“ zur Aufführung. Für letzteren setzte Gertrud Fischer-Maretski ihre hohe Intelligenz und ihre kraftvolle Altstimme ein, die sich mühelos dem Orchester gegenüber behauptete. Der Gesamteindruck der Komposition, die durch feine Orchestermalerei ausgezeichnet ist, läßt eher auf Enttägung als auf Hoffnung schließen; es fehlt selbst in dem verhältnismäßig freundlich gehaltenen mittleren Teil an hellen leuchtenden Farben und Schwung. Dies gilt auch zum guten Teil von der dreisätzigen Orchestersuite, deren Schlußsatz „An den Anbetenden der wenigen Vorproben“ wegließ, ein testimonium paupertatis sowohl für das Orchester wie für den Dirigenten. Die beiden ersten Sätze gehören zu dem Erfreulichsten, was Reger für Orchester geschrieben hat. Das Notturmo, in dem Einfluß der Jungfranzosen zu merken ist, ist ungemein stimmungsvoll, überaus fein im Orchesterklang. Höchst reizvoll ist das Scherzo, in dem man deutlich die Elfen hin und herhuschen hört; es ist auch melodisch recht glücklich erfunden. Reger hatte auch das Brahms'sche d-moll Konzert ursprünglich dirigieren sollen, das Busoni, wenn ich nicht irre, zum ersten Male sich hier zum Vortrag gewählt hatte. Ohne an der Probe beteiligt gewesen zu sein, übernahm aber Theodor Spiering die Leitung und brachte das Orchester glücklich über alle Klippen hinweg. Busoni, der schon bei seinem Erscheinen in hier geradezu ungewöhnlicher Weise gefeiert wurde, spielte das Konzert natürlich mit glänzender

Technik, hätte aber im ersten Satz noch mehr aus sich herausgehen sollen, im Adagio noch gebundener spielen können; erst im Schlußrondo stand er in jeder Hinsicht auf der Höhe. Einen glänzenden Erfolg hatten die beiden ersten Szenen des dritten Aktes seiner Oper „Die Brautwahl“, die von Julius Lieban und Nils G. Svanfeld gesungen wurden. Der Schwerpunkt scheint mir im Orchester zu liegen, in dem feiner Humor und lustige Satire in eigenartiger Form geboten wird.

Wilhelm Altmann

Zum erstenmal hatte man kürzlich Gelegenheit, ein englisches Orchester in einem Berliner Konzertsaal zu hören. Das aus 75 Musikern bestehende Beecham-Symphonieorchester aus London kann den Vergleich mit unseren einheimischen Instrumentalkörpern sehr wohl aushalten. Es ist vortrefflich geschult und ausgezeichnet eingespült, der Streicherchor entfaltet Fülle und Glanz, die Bläser sind — mit Ausnahme vielleicht der für kontinentale Ohren etwas grellen Trompeten — gleichfalls ersten Ranges, so daß der Gesamteindruck der orchestralen Leistungen sich sehr günstig gestaltete. Der Dirigent Thomas Beecham gefällt sich, für deutschen Geschmack wenigstens, noch zu sehr in den Allüren des Pultvirtuosen, wodurch er sich selbst um manche Wirkung bringt. Wie er z. B. Mozarts D-dur Symphonie (ohne Menuett) rhythmisch und dynamisch mit Nuancen spickte, in diese kristallklare Musik allerhand hineingeheimniste, das er dann wieder herauszuholen suchte — das war nicht sehr erbaulich. Davon abgesehen erwies sich Beecham als ein gewandter, umsichtiger Dirigent, der besonders mit Werken englischer Komponisten, unter denen solche von Delius an Wert und Eigenart weit hervorragten, mit Recht starken Beifall davontrug.

Willy Renz

Jascha Spiwakowski ist zweifelsohne ein außergewöhnliches Klaviertalent. Wie der noch ganz junge Künstler allein das Technische meistert, ist selbst in unseren Tagen etwas Besonderes. Er ist kein Kraftpianist, als die sich unsere Jüngsten so gern gerieren. Unscheinbar wie sein Auftreten erscheint sein technisches Gebahren, und den Sachkundigen überzeugt er gerade durch die Schlichtheit, mit der er alles macht, in dieser Hinsicht als ausgereifter Meister. Auch in seinem Vortrag ist fast alles abgeklärt, aber gerade das stimmt mich bei einem so jungen Menschen bedenklich. Ich hörte leider nur Chopin und Liszt. Wenn sich der junge Künstler schon für das schwächliche Werk des Polen entschloß, so hätte er es doch hingebender spielen können. So kam zwar alles sehr fein, aber doch unnatürlich kühl zu Gehör. Ich möchte wohl gern Beethoven, Brahms oder Schumann von Spiwakowski hören, dann erst wüßte ich, ob ich ihn als eine neue künstlerische Hoffnung ankündigen kann. — Elise Waldmann hat einen ansprechenden Koloratur-Sopran von freilich nicht tadelloser Schulung. Im Vortrag ist sie noch sehr unpersönlich, wie ihr Vortrag einer Mozart-Arie mit dem Blüthnerorchester bewies. — Gabriel Zsigmondy spielte mit Emil Telmányi und Bela von Csuka Beethovens Tripelkonzert. Die Ausführung erschien mir nicht temperament-

voll genug. Allen drei Spielern fehlt es an der für Beethoven unerläßlichen eisernen Rhythmik. Immerhin war das Ganze eine dankenswerte tüchtige Leistung. Dagegen wollte mir der Pianist in Schumanns Konzert gar nicht recht behagen, weil er das Meiste zu eckig und unpoetisch gab. Hermann Wetzel

Theodore Spiering brachte an seinem dritten Symphoniekonzert mit dem Blüthner-Orchester zum ersten Male eine Suite von Alfredo Casella und eine Rhapsodie „The Culprit Fay“ von Henry Hadley zu Gehör. Beide Werkchen zeugen für schönen Formensinn und für nichtgewöhnliches orchestrales Geschick. Dennoch lag kein tieferer Grund für ihre Aufführung vor; ihre Gefühlswelt ist uns zu bekannt, als daß wir mit seelischem Interesse das Dargebotene miterleben könnten. In der Suite fällt namentlich im dritten Satz eine durchgehende, die Stimmung schädigende Verwandtschaft mit Bizet auf, während das Stück Hadley's zuviel an vorgestriger Romantik leidet. Man vermißt die veranschaulichten Vorgänge, die etwa ein Ballet nicht übel zur Geltung bringen könnte, die aber eine wirklich gute Musik ganz in sich bergen würde. — Thomas Beecham aus London, ein eleganter, energischer Dirigent, dessen Darstellungskunst namentlich moderner Musik zustatten kommt, führte sein vortrefflich diszipliniertes Orchester vor. Dieses gehört offenbar zu den besten, die existieren; der große Streicherchor und fast noch mehr die Holzbläser sind einfach vollwertig. Auch hier gab es dekorative, von Wagner und Liszt beeinflusste Musik, jedoch großzügiger als bei Spiering. Eine Phantasie von Holbrooke über das Gedicht „Ulalume“ von Poe erreicht nirgends das unheimlich herrliche Gedicht, und „Paris“, eine Großstadt-Paraphrase von Delius, zeugt mehr von prächtiger Routine als von Genie. Wahrhaft erquickend aber war die einzigartige Wiedergabe von drei kleinen Sätzen aus dem zweiten Divertimento von Mozart. Das wird man so bald nicht vergessen. — Im 3. Konzert der Revue Musicale S. I. M. brachten als Novität für Berlin die Herren Louis van Laar und Leo Kestenbergs eine Sonate für Violine und Klavier (in D, op. 36) von Gabriel Pierné zum Vortrag. Leidenschaftlichkeit und Verträumtheit erfüllen das fein gearbeitete Werk; nur lassen der erste und der dritte Satz die abwägende Gestaltungskraft vermissen. Der Mittelsatz jedoch gehört zum Entzückendsten und Gelungensten der neueren Kammermusik; uns überkommt die Stimmung einer Waldstunde, in die die Natur selber mit einigen süß pochenden Lauten einfällt. Zudem interpretierten die genannten Herren dieses Stück mit solch geistiger und technischer Souveränität, wie sie nur wenigen ihres Faches zu Gebote steht, und nicht minder bedeutend spielten sie mit Marix Loevensohn das schöne, schwungvolle Trio in e-moll von Saint-Saëns. — Käthe Hörder holt aus ihrer nicht viel hergebenden Stimme so Wirksames heraus, daß man vom Fleiß, der sich besonders in den Koloraturen äußert, und dem berechtigten Ehrgeiz auf eine erfreuliche Zukunft schließen kann. Auch das Spiel der mitwirkenden Geigerin Gertrud Rohloff nimmt ein durch Solidität, reine Intonation, auch in Doppelgriffen, schlichtes,

gesundes Empfinden. — Guida Franken (Klavier) spielt mit beachtenswerter Reife, die oft in einer eigenen poetischen Auffassung — sowohl bei Brahms wie bei Chopin — ihren Ausdruck findet. Nur müßte sie ihrer Fingergelenkigkeit dieselbe Pflege zuteil werden lassen wie ihrem Hand- und Armspiel. Arno Nadel

„Das moderne Lied“ lautete das Thema, das sich Leopold Schmidt zum Vortrag gewählt hatte, und das er fesselnd und sachlich zu gestalten wußte. Von einem historischen Überblick ausgehend, machte er den Unterschied zwischen dem früheren und dem modernen Liede, das ja völlig ein Konzertlied geworden sei, klar. Das moderne Lied ist aus den Prinzipien von Wagner und Liszt geboren und immer mehr zur Dienerin der Poesie rein rezitativisch und deklamatorisch geworden. In der neuesten Zeit tritt aber wieder eine Wendung zum rein Melodischen und Geschlossenen ein. Die einflussreichsten Liederkomponisten, wie Strauß, Mahler, Reger, charakterisierte er besonders eingehend. Der Vortragende wurde durch die Kunst von Therese und Artur Schnabel unterstützt, die Liedproben in den Vortrag einstreuten. Frau Schnabel hat selten so schön und empfindungsvoll gesungen. — Anna Binger hat eine kleine, im piano gut aber im forte rauh klingende Stimme. Der Vortrag ist das Beste in ihren Darbietungen. — Auch eine Anfängerin ist Maria Hildebrand. Die Stimme ist voluminöser als die vorherige, aber auch hier ist die völlige Herrschaft über das Organ noch nicht erreicht. Auch ließ das Musikalische manchmal zu wünschen übrig. Der mitwirkende Cellist Wolfgang Magg produziert eine warme Kantilene, während die Technik im Virtuosen noch Lücken aufwies. — Im 5. Loevensohn-Konzert erschien das interessante und effektvolle, auf hebräischen Melodien aufgebaute, Streichquartett „Hebraikon“ von Paul Ertel. Die gehaltvolle „Musik für sieben Streichinstrumente“ von Rudi Stephan ist schon gelegentlich ihrer Uraufführung beim diesjährigen Tonkünstlerfest in Danzig in diesen Blättern erwähnt worden. Einen sympathischen Eindruck machte auch das Konzert für Violine und Klavier und Streichquartett von E. Chausson. Alle Werke erfuhren eine ausgezeichnete Wiedergabe. An der Ausführung waren außer den ständig Mitwirkenden noch beteiligt: Leonid Kreutzer (Klavier) und Max Saal (Harfe).

Emil Thilo

Paul Held, ein junger Tonsetzer, gab einen eigenen Kompositionsabend mit dem Blüthner-Orchester. Es war ein überflüssiges Unternehmen, denn seine Erfindung ist ganz bedeutungslos, und die Technik steht noch auf einem sehr primitiven Schülerstandpunkt. Das eine der drei Orchesterwerke, eine symphonische Dichtung „Dolore“, trug den Vermerk „Preisgekrönt“; leider erfuhr man nicht, wer diese Komposition preisgekrönt hat. Eva Leßmann sang vier melodisch kitschige Lieder mit Orchesterbegleitung. Eduard Mörike dirigierte mit seltener Hingabe. — Der Violinist Sigmund Schwarzenstein bemüht sich sehr um einen großen Ton; aber er verfällt dabei leicht ins Extrem. Seine Technik ist brillant, von rein virtuosem Zuschnitt. Das Programm hatte er sehr klug seinem Können angepaßt, so

daß der Erfolg nicht ausbleiben konnte. Am Klavier half ihm dabei Alexander Neumann. — Das Fitzer-Quartett bewährte an Werken von Haydn und Beethoven seine bekannte Vortrefflichkeit, die nicht zum wenigsten im subtilen Herausarbeiten der einzelnen Stimmen zu suchen ist. Lilli Lehmann sang drei Lieder mit Streichquartett-Begleitung von Jan Brandts-Buys, die keineswegs als bedeutende lyrische Schöpfungen gelten können, trotzdem sie dem Publikum gefielen; es spricht keine künstlerische Notwendigkeit aus ihnen, sondern sie sind nur „gemacht“.

Walter Dahms

Wenig erfreulich war das künstlerische Resultat eines Liederabends von Rita Bergas. Für die schwere, einsame Pfade wandernde Muse Gustav Mahlers, wie für die ebenso aparte Hans Pfitzners schien sie zwar Verständnis zu haben, doch der gute Wille reichte nicht hin, die vielen gesangstechnischen Mängel zu verdecken. Mit dem, was sie vorderhand piano nennt, und was sie leider in übertrieben häufiger Manier zur Anwendung brachte, ist kein Staat zu machen. Gründliches Umstudieren kann hier nur als einzige Rettung des nicht unsympathischen Materials bezeichnet werden. — Wesentlich besser sah es bei Johanna Schot aus. Eine schöne, bis auf Kleinigkeiten wohlgebildete Mezzosopranstimme gehorchte hier einem offenkundig sachgemäß erzogenen Impuls und zeitigte recht erfreuliche Resultate. Zu den vorläufig zu bemängelnden „Kleinigkeiten“ gehört in erster Linie eine viel zu dunkle, nahezu gaumig gefärbte Aussprache der halbstummen Endsilben, außerdem korrekte Behandlung jeder verständige Sänger größten Wert zu legen hat. — Von seiner schönen Stimme und seinen ebenso schönen Fortschritten in ihrer Behandlung überzeugte mit Leichtigkeit Franz Steiner sein Publikum. Das nach der Höhe zu außergewöhnlich reich beanlagte Organ strömt jetzt bis auf gelegentliche kleine Rückfälle in frühere Unmanier frei und natürlich aus. Seine schönsten Wirkungen erzielt es noch immer in rein lyrischen Momenten, während den dramatischen Akzenten, z. B. des „Schwager Kronos“, die Technik seiner Aussprache noch nicht gewachsen ist. — Ein beachtenswertes, aber keineswegs einwandfrei ausgebildetes Material zeigte die Sopranistin Else Schmidt-Held. Die vielen scharfen Klänge, die sich in den höheren Lagen bemerklich machten, sind zumeist eine Folge flacher Tongebung, die wiederum aus zu heller Vokalisation des e, i und ei entspringt. Guter Wille ist auch hier vorhanden, aber für die Wiedergabe der „Brautlieder“ von Cornelius gehört mehr. Eduard Behm entschädigte durch seine meisterhaft nuancierte Behandlung des Klavierparts. — Weihnachtsstimmung atmete der populäre Liederabend von Tilly Koenen. Mit ihrem wundervollen Organ und ihrer reifen Gesangkunst vermochte sie die Zuhörer dauernd im Bann ihrer Kunst zu halten und wußte der Gefahr der Einförmigkeit geschickt aus dem Wege zu gehen. Louis Robert (Amsterdam), der sie auf der Blüthner-Organ begleitete, zeigte sich zwar als gewandter und in der Registrierungskunst erfahrener Techniker; was er uns aber außer Bach und Reger an Orgelmusik vorführte, nahm nicht sonderlich für seinen künstlerischen Geschmack ein.

Emil Liepe

Bei Alfred Merowitsch tritt die Größe des Werkes durch Achten auf technische Feinheiten und Detailkunst in den Hintergrund. Obwohl der „Carnaval“ von Schumann dazu geschaffen scheint, dem Maler und Kleinkünstler zu seinem Können Gelegenheit zu bieten, so fehlt Merowitsch das objektive Gestaltungsvermögen. — Leopold Hesse bedarf noch Jahre der Stimmbildung, bis daß er die Reife erlangt hat, die ihm die Möglichkeit gibt, in der Öffentlichkeit zu bestehen. Kurt Johnen entledigte sich seiner Aufgabe als Begleiter mit gutem Anpassungsvermögen und musikalischer Sicherheit.

Hanns Reiss

Philippine Landshoff und Gertrud Fischer-Maretzki interpretierten „Vokale Kammermusik aus dem 17. und 18. Jahrhundert mit Begleitung von Streichern und Basso continuo“ [Alexander Schmueller, C. Tromp (Viol.), D. Hait (Viola), M. Loevensohn (Cello), Dr. Ludwig Landshoff (Basso cont.)]. In geschickter Weise war ein sehr interessantes Programm aufgestellt, um dessen wirkungsvolle Ausführung sich vor allem die genannten Sängerinnen verdient machten. Frau Landshoff (leider indisponiert) verfügt über einen gutgebildeten Sopran, der den vielen gesangstechnischen Feinheiten und Koloraturen der italienischen Meister durchaus gerecht wurde. Vorzüglich gelangen ihr Luigi Rossi's Arietta aus „Il palazzo incantato“ und G. F. Händels Ariette aus dem „Alexanderfest“. Frau Fischer-Maretzki erfreute wieder durch ihre wundervolle Altstimme, die so selten in ihrem Wohllaut und so glänzend geschult ist, und durch ihren hochintelligenten Vortrag von Meisterwerken von A. Caldara, N. Matteis, A. Stradella, J. A. Perti und Händel. Von guter Wirkung war der harmonische Zusammenklang der beiden Stimmen. Die Kammerduette „Vo cercando“ von d'Astorga und „Quando lo stral spezzai“ von Paësiello, sowie Ph. H. Erlebach's Duett „Schönstes Band getreuer Sinnen“ wurden mit bemerkenswertem Stilgefühl und exzellenter Gesangs- und Vortragskunst ausgeführt. Die Begleitung wurde stilgerecht und technisch gewandt besorgt, nur war der Basso continuo des Dr. Landshoff vielfach zu dürrig im Klang. — Hans Kleinholz verfügt über angenehme Stimmittel. Sein Bariton ist sonor und wohlgebildet. Belcanto im eigentlichen Sinne scheint ihm weniger zu liegen. Dagegen hat er für dramatisch bewegte Lieder ein beachtenswertes Ausdrucksvermögen, das ihn, sobald er eine gewisse Unfreiheit im Vortrag überwunden haben wird, unzweifelhaft weit über den Durchschnitt erhebt. Ceci Preuß begleitete mit recht annehmbarer Technik und gesundem Empfinden. — Bogea Oumiroff sang Lieder von Schubert, Schumann, Brahms und Dvořák. Sein weicher, etwas sentimentaler Bariton ist zwar nicht sehr groß, dafür aber hervorragend gebildet und von seltener Tonqualität. Eine merkliche Erkältung vermochte diesen Eindruck wenig zu beeinträchtigen. Der Vortrag des Sängers verriet viel Geschmack. In drei Duos von Dvořák vereinigte sich mit ihm seine Schwester Tania Bergmann-Oumiroff (Sopran), die gleichfalls über gutgeschultes und klangvolles Stimmmaterial verfügt. Der Eindruck dieser (böhmisch gesungenen) Duette war ein sehr günstiger.

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bienvenido Socias, der dezent und korrekt begleitete, erwies sich auch als guter Solist mit Bachs „Chromatischer Phantasie und Fuge“. Die Phantasie wurde allerdings in der üblichen Weise überhastet, die Fuge war jedoch ein Kabinettstück an feiner Nüancierung, an klarer Themendurchführung. „Drei spanische Tänze“ seines Landsmanns E. Granados y Campina spielte er mit überlegener Technik und rassigem Elan. — Gunna Breuning (Viol.) konzertierte mit den Philharmonikern. Ihre Technik ist in bemerkenswerter Weise entwickelt. Das ist aber auch alles. Ihr Spiel ist zwar temperamentvoll, aber in der Cantilene und auch sonst frostig und aller echten tieferen Empfindung bar. Henri Marteau's Suite in A, op. 15, wurde zum erstenmal in Berlin gehört. In technischer Hinsicht bietet das Opus manches Beachtenswerte. Rein kompositorisch vermochte es indessen nicht sehr nachhaltig zu wirken. Arthur Nikisch gab dem Abend durch sein meisterhaftes Accompagnement, sowie durch die vollendete Wiedergabe des „Siegfried-Idyll“ Wagners ein besonders vornehmes Air. — Einen „Loewe-Abend“ veranstaltete Alexander Heinemann. Die charakteristische, hochdramatische Interpretation des Klassikers der Ballade durch diesen intelligenten, feinnervigen Künstler berechtigt, von seinem Loewe zu sprechen. Begeisterter Applaus wurde dem Sänger zuteil, und man errotzte sich, obwohl eine hartnäckige Erkältung die Stimme empfindlich behinderte, die obligaten Zugaben. John Mandelbrod begleitete diesmal ganz ausgezeichnet, und er darf einen Teil des abendlichen Erfolges auf sein Konto setzen. — Ernst v. Dohnányi und Henri Marteau vereinigten sich zu einem „Beethoven-Abend“, an dem die Sonaten op. 23, 12 No. 1, 30 No. 1 und 2 zu geradem Wegs klassischer Wiedergabe gelangten. (Allerdings hätte das „più allegretto“ im Mittelsatz der a-moll Sonate mehr zur Geltung kommen dürfen.) Bewundernswert bleibt bei Dohnányi die souveräne Art, die feine Filigranarbeit der Beethovenschen Ornamentik zu kristallklarer Darstellung zu bringen. Der vortreffliche „Ibach“ (übrigens mit Clutsam-Klavatur), von solch' meisterhafter Hand gespielt, schien Seele zu haben. Marteau überließ sich anscheinend ganz der Führung durch das Klavier, und dies entspricht durchaus dem Charakter dieser Sonaten, die Beethoven mit Recht „für Pianoforte und Violine“ genannt hat. Sein Spiel erfreute durch jene seltene Abgeklärtheit, die, frei von allem Selbstzweck, ausschließlich und allein dem Kunstwerke dient. — Eine Schiller-Gedächtnisfeier veranstaltete der „Berliner Zweigverein des Schwäbischen Schillervereins“ in der Sing-Akademie. Zwei größere Werke für Chor und Orchester von Georg Schumann, „Totenklage aus ‚Die Braut von Messina‘“ op. 33 und „Sehnsucht“ op. 40 flankierten die Feier. Der Chor der Sing-Akademie und das Philharmonische Orchester machten sich (unter Leitung des Komponisten) um die Ausführung der schwierigen Werke verdient. Schumanns Musik ist im besten Sinne modern. In der Orchestration, und auch teilweise in der Thematik, von Wagner inspiriert, sind die genannten Werke ihrer Faktur nach aber durchaus eigenartig und, dank

ihrer exzellenten Textbehandlung und vornehmen Diktion, sehr wirkungsvoll. Max Friedländer hielt einen interessanten Vortrag über das Thema: „Schiller in der Musik“. Emmi Leisner sang mit schöner, aber leider zu dunkel timbrierter Stimme und mit geschmackvollem Vortrag Lieder von Zumsteeg und Schubert auf Schillersche Texte. Emil Milan rezitierte mit geistreicher Auffassung, aber unzureichender Stimme, den „Taucher“ und „Das Glück“. — Das Klingler-Quartett spielte an einem Kammermusik-Abend (außer Abonnement) unter Mitwirkung von F. Rückward (II. Viola), M. Baldner (II. Cello), A. Brun und R. Heber (Viol.) Brahms' Sextett in B, op. 18, das witzige C-dur Quintett, op. 88, von J. Haydn und das Oktett in Es, op. 20, von Mendelssohn in klangschöner und technisch bravuröser Art. Es ist stets ein erlesener Genuß, dieses vortreffliche Ensemble anzuhören, das über seltene Tonqualität und gewählte Nuancierungskunst verfügt.

Carl Robert Blum

**D**RESDEN: Das 3. Symphoniekonzert der Serie B im Opernhause vermittelte zunächst die Bekanntschaft mit dem Tripelkonzert für Klavier, Violine, Cello und Orchester von Paul Juon. Der russische Tonsetzer beweist durch dieses Werk aufs neue, daß er nicht umsonst zu Rang und Ansehen gelangt ist. Die drei symphonisch angelegten Sätze sind reich an melodischen Schönheiten und verraten in Aufbau, Harmonik, Rhythmik und Instrumentation eine eigene Persönlichkeit. Der bei verhältnismäßig sprödem thematischen Material überlang ausgespinnene erste Satz scheint mir der schwächste zu sein; um so schöner und innerlicher ist das Lento, während im Finale, einem glänzenden Rondo, das nationalrussische Element sehr glücklich verwertet ist. Das „Russische Trio“ (Michael und Josef Preß, Vera Maurina-Preß) führte den schwierigen, aber nicht eben dankbaren Soloteil vorzüglich aus; dem Ganzen war Hermann Kutzschbach ein mustergültiger Interpret. Die zweite Neuheit des Abends war das „Konzert im alten Stil“ von Max Reger. Der vielgewandte Tonsetzer, der mit seinem kontrapunktischen Können und seiner phantasievollen Art der Figuration in der alten Tonkunst wurzelt, hat ein Recht, sich der alten Formen zu bedienen, zumal da er sie nicht rein äußerlich nachahmt und etwa eine künstlerische Maskerade aufführt, sondern sie mit modernem Inhalt zu erfüllen bemüht ist, was besonders in der Harmonik zutage tritt. Leider mangelt dem Regerschen Werke nur gerade das, was den Hauptreiz der alten Musik ausmacht: blühende, leicht faßliche Melodik und eine Anmut mit Würde vereinende Ausdrucksweise. Bei Reger fließen die Brunnlein der Erfindung zu spärlich, auch bleibt die durchsichtige Klarheit der technischen Arbeit meist zu vermissen. Hermann Kutzschbach verhalf mit der Königlichen Kapelle dem Werke zu freundlichem Erfolg. — Ein Liederabend von Charlotte Huhn gab Gelegenheit, ihre hier unvergessene Kunst des seelisch belebten Vortrags aufs neue ebenso zu bewundern wie die ausgiebige Tiefe und Höhe ihrer Stimme, die nur in der Mittellage der Zeit ihren Tribut gezahlt hat. — Ein eigener Klavier-

abend von Johanna Thamm verstärkte die günstige Meinung über diese hochbegabte Pianistin, die sich neuerdings vor allem nach dem Vorbilde einer Carreño entwickeln zu wollen scheint. — Im Musiksalon Bertrand Roth hörte man eine Reihe von französischen Tonwerken, von denen eine eigenartige Rhapsodie für Klarinette und Klavier von Debussy den nachhaltigsten Eindruck hinterließ. Die Schwestern Hildegard, Nora und Eva Klengel, Töchter des bekannten Leipziger Cellomeisters, traten in dieser Matinee als Triovereinigung auf und fanden für ihr mehr intim-haushausmusikmäßiges als virtuos Spiel freundlichen Beifall.

F. A. Geißler

**ESSEN:** Allerlei schöne Musik kam uns in letzter Zeit zu Herz und Sinn, so in den Symphoniekonzerten unter Abendroth die Fünfte Symphonie von Tschaikowsky und die entzückende barocke Serenade von Braunsfels, vom Dirigenten und Orchester mit erlesener Delikatesse in Rhythmus und Klang zu fröhlichem Leben erweckt. Gunna Breuning interessierte in Beethovens Violinkonzert und Marteau's allzu langer Suite. Als nachträgliche Weihnachtsmusik erklangen Konzerte von Händel, Bach und Mozart, gefolgt von Haydns 13. Symphonie, die zündete wie ein Raketenfeuer von Humor und Laune. Schuberts Unvollendete sprach dazu ernste, aus den Tiefen der Seele heraufklingende Worte. Das eigentliche Weihnachtskonzert bestritt der Musikverein mit Bachs Weihnachtsoratorium, dessen Chöre von Abendroth mit dem großen Stimmaterial ganz auf festlich-frohen Pomp gestellt waren. Neben diesen von straffem Rhythmus belebten Stücken hatten die zum Teil vortrefflichen Solisten Mientje Lauprecht-van Lammen, Martha Stapelfeldt, Richard Fischer und Alfred Stephani mit ihren langgezogenen und von der Zeit stark berührten Arien einen schweren Stand. — Im Evangelischen Kirchenchor unter Gustav Beckmann erfuhr Händels „Jephta“ eine recht lebendige und eindrucksvolle Wiedergabe. — Der Frauenchor unter Obsner wartete mit einer Reihe hübscher kleiner Werke auf, und in einer Kammermusik des Musikvereins entzückte Dohnányi mit dem Essener Streichquartett in Werken von Mozart, Beethoven und Brahms.

Max Hehemann

**FRANKFURT a. M.:** Den Höhepunkt der Konzertveranstaltungen in den letzten Wochen vor Weihnachten bot der Dessoffsche Frauenchor, der unter Leitung von Gretchen Dessoff einen ganz außergewöhnlichen Grad von Gesangskultur erreicht hat. Das Programm enthielt kleinere Werke von Caldara, Sweelinck, Benevoli, Mozarts fünfstimmiges Kyrie und Pergoleses Stabat mater. Solistisch wirkten Anna Stronck-Kappel (Sopran) und Maria Philippi (Alt) mit ihrer oft gerühmten Kunst mit. Als Violinsolist zeigte Hans Lange sein hervorragendes Können. — In der Kammermusik brachte das Hock-Quartett drei Novitäten: Ottokar Nováček's Streichquartett in C-dur op. 13, ein besonders im Adagio sehr wertvolles Werk, Roderich von Mojsisovics' Serenade in A-dur op. 21, die trotz allen harmonischen Aufputzes wenig fesseln konnte, und ein Salonstück von Carl Frühling, Klavierquartett in fis-

moll, sehr dankbar und wohlklingend, aber entsetzlich leer. Am Flügel spielte Chr. G. Eckel mit vieler Bravour. — Das Trio von Hans Lange, Ary Schuyer und Florence Bassermann brachte Volkmars Andreaes Trio, das vor zwei Jahren auf dem Darmstädter Kammermusikfest mit starkem Erfolg erstmalig aufgeführt wurde, in prachtvoller Ausführung zu Gehör. Das nachfolgende C-dur Trio von Brahms gelang den Ausführenden hervorragend schön. — Im 3. Volks-Symphoniekonzert brachte Max Kaempfert die Melusinen-Ouvertüre und die Schottische Symphonie nachdrücklich zur Geltung. Adolf Rebner spielte das Violinkonzert mit süßem Ton und zart poetischer Auffassung, so daß ein wundervoller Mendelssohn-Abend zustande kam. — Von den Gesangsvereinskonzerten ist das Konzert der Liedertafel noch zu erwähnen, die unter Ferdinand Bischof einen starken Aufschwung genommen hat.

Karl Werner

**GENÈVE:** Im 2. Symphoniekonzert bot Lamond eine prachtvolle Leistung mit Brahms' B-dur Konzert. Das 3. vermittelte unsere Bekanntheit mit Beethovens Jenaer Symphonie, der am Schluß des Abends die „Fünfte“ folgte, mit der Stavenhagen eine Meisterleistung bot. Dazwischen spielte Hugo Heermann, der an Stelle Berbers an unser Konservatorium berufen ist, sehr schön Beethovens Violinkonzert. Am 4. Abend errang der hier lange nicht gehörte Jean Gérardy einen vollen Erfolg mit Lalo's Cellokonzert. Stavenhagen benutzte des Künstlers Anwesenheit zu einer Aufführung von Strauß' „Don Quixote“, dessen Bedeutung unter seiner Leitung voll zum Ausdruck kommt. Als Novität gab es noch zwei Präludien zu „St. Sébastien“ von Debussy, eindrucksvolle Stimmungsbilder von eigentümlichem Reiz, die sehr gefielen. — Édouard Risler führte seine acht Klavierabende, in denen er u. a. das ganze „Wohltemperierte Klavier“ zu Gehör brachte, mit vollem Erfolge zu Ende. Der hohe Ernst, mit dem der Künstler seine Aufgabe erfaßt, die Meisterschaft seiner Ausführung und sein bedeutendes Können stellen ihn in die vorderste Reihe der modernen Pianisten. — Hugo Heermann hat uns zwei gut gelungene Kammermusik-Abende geboten, in denen Haydn, Mozart, Beethoven (op. 59 e-moll) und Schumann (a-moll) zu Worte kamen. Mit Stavenhagen am Flügel standen noch Brahms' g-moll Quartett und das Quintett von Dvořák auf dem Programm. Auch unsere zweite Quartettvereinigung unter Robert Pollaks Führung gab ein sehr beifällig aufgenommenes Konzert. — Die „Société des Grands Concerts“ und die „Schola Cantorum“ aus Lyon unter der Leitung ihres Dirigenten Wittkowsky verschafften uns einen hohen Genuß mit einer wohl gelungenen Aufführung von Beethovens „Missa solemnis“. — Wladimir Cernicoff gab einen interessanten Klavierabend. Marie Panthès zeigte sich in dem ihrigen als eine Meisterin ihres Instrumentes und erspielte sich einen glänzenden Erfolg. Auch Marie-Louise Debogis hatte in einem Liederabend über einen starken Beifall zu quittieren.

O. Schulz

**HAMBURG:** Im 2. Konzert mit den Berliner Philharmonikern erinnerte sich Nikisch der in Hamburg fast vergessenen Mendelssohn-

sichtlich der Aufführung gute Gewähr bieten. Solist des 1. Konzerts war Karl Straube, der mit seinem phantasievollen Spiele die neue meisterhaft geratene Stadthallen-Orgel aus der Werkstatt des hiesigen Orgelbauers Bruno Goebel einweihte. Das 2. etwas moderner schmeckende mit der „Faust“-Ouvertüre und „Till Eulenspiegel“ leitete vertretungsweise der ruhig-feine, etwas „akademische“ Franz Mannstädt (Solistin: Jeannette Grumbacher-de Jong). Das 3. gewann Interesse durch die Kunst Bronislaw Huberman's. Auch der streitbare Musikverein unter Paul Scheinpflug hielt es vorläufig mit dem Bewährten und gab seinem Dirigenten Gelegenheit, sich zum ersten Male an der „Neunten“ zu versuchen. Der Versuch glückte gar respektabel! Auch der Bachschen h-moll Messe anspruchsvollen zweiten Teil suchte dieser strebsame Dirigent mit seiner „Musikalischen Akademie“ zu bewältigen, und wenn ihm dies nicht durchweg gelang, so liegt die Schuld hauptsächlich an gewissen akustischen Fehlern des Stadthallen-Podiums, auf deren Abstellung bisher vergeblich gedrungen worden ist. Weitere Chorkonzerte veranstaltete die von Max Brode geleitete Singakademie mit dem Mozartschen Requiem und der prächtigen Motette eines nicht sicher zu bestimmenden Bach „Unser Leben ist ein Schatten“, sodann der Artur Altmannsche Philharmonische Chor, der u. a. mit einer freundlichen Novität für Chor mit Orchester von Arnim Kroder, einem noch nicht ausgereiften Strauß-Epigon, aufwartete, der fein geschulte a cappella-Chor Conrad Hausburgs und die Männergesangsvereine „Sängerverein“ (Karl Ninke) und „Liederfreunde“ (Paul Scheinpflug). — Mehr Neigung für neuere Kunst macht sich durchschnittlich bei den Solisten bemerkbar, die uns in stattlicher Phalanx besuchten (ihr Name und Art sind meist bekannt); ja, das Petersburger Streichquartett wagte es sogar, einen höchst interessanten Abend mit lauter hier neuen Werken moderner Russen zu geben — doch das Publikum versagte; es war ja weder Beethoven noch Brahms dabei. Wenn's doch auch in den großen Konzertsälen so wäre wie in den kleinen intimen, snobismusfreien Kirchenkonzerten einiger zielbewußter Kantoren, wie des Schloßorganisten Ernst Maschke, des Tragheimer Kantors Ernst Beyer, des Domorganisten Walter Eschenbach, die in aller Stille und Bescheidenheit, gar oft irgendeine altertümliche Perle ausgrabend oder für Modernes eintretend, ihre Kulturarbeit mit Fleiß und treuem Geiste vorwärtsbringen!

Dr. Lucian Kamieński

**KOPENHAGEN:** Was es aus dem Konzertleben des Dezember zu berichten gibt, ist — wie gewöhnlich — nicht viel. Noch früher als sonst haben die Konzerte dieses Jahr aufgehört. Von Interesse war der Duo-Abend von Ellen Beck und Saima Neovi, an dem u. a. ein Bruchstück aus dem „Rosenkavalier“ auf dem Programm stand, dann — obschon weniger — ein Konzert des Studentengesangsvereins und — weit mehr — ein von der Königlichen Kapelle gegebenes, in dem unter Leitung des Komponisten eine Reihe Werke von Jean Sibelius aufgeführt wurden. Der äußere Erfolg war sehr befriedigend, und wirklich haben die Lieder (von Frau Langaard gesungen) sowie ein paar

ältere Sachen gefallen; die neueren dagegen, und speziell eine sogenannte „Symphonie“ (No. 4), konnte man nur mit stillem Kopfschütteln anhören.

William Behrend

**LEIPZIG:** Im Gewandhause merkte man den musikalischen Advent weniger an Schumanns, mit glühender Inspiration interpretierter Frühlingssymphonie (B-dur) oder an echten orchestralen Weihnachtsstücken, als am Wald von mächtigen Tannenbäumen in Bruckners „Romantischer Symphonie“ (No. 4), die Arthur Nikisch, der seit einigen Jahren der sehr starken Brahms- und Tschaiowsky-Pflege im Gewandhause eine erfreulicherweise ebenso planvoll gedachte, wenn auch viel bescheidenere Bruckner-Pflege als Ergänzung und Gegengewicht gegenüber setzt, vom vorigen Winter her zur Wiederholung brachte. In einer Vollendung, die ihn, den einst noch von Bruckner selbst Unterwiesenen, mit Löwe als den größten Bruckner-Interpreten unserer Zeit preist. An echten Weihnachtsstücken gab's im Gewandhause vor dem Fest nur einige, vom Thomanerchor (Gustav Schreck) herrlich gesungene a cappella-Gaben aus dem Weihnachtsrepertoire seiner Sonnabend-Motetten in der Thomaskirche: „Ave maris stella“ (16. Jahrhundert), das im Ausdruck der Freude Bachisch elementar und herrlich bewegte „Hodie Christus natus est“ von Sweelinck (17. Jahrhundert) und als Zugabe Praetorius' allbekanntes liebes „Es ist ein Reis' entsprungen“. Eine kleine orchestrale Weihnachtsfeier boten allein die Philharmoniker, die in ihrem, in Vertretung ihres ständigen Leiters Hans Winderstein schlicht-natürlich und grundmusikalisch von Paul Klengel geleiteten „Bach-Beethoven Brahms-Abend“ (einige Sätze aus Bachs bekanntester D-dur Suite, Beethovens Tripelkonzert, Brahms' Doppelkonzert und Akademische Festouvertüre) Bachs Hirtenmusik (Weihnachtsoratorium) gewählt hatten. Wo blieben Torelli, Corelli, Manfredini, wo die kleineren neuen Weihnachtsoratorien und -mysterien (Wolfrum!), wo Liszt, Berlioz, Gade? Neben Draesekes prächtigen „Heinzelmannchen“ (Kopisch), einem Seitenstück lebenswürdigen chorischen Elfenspuks und echt deutschen heimeligen Balladentons zu Schrecks reizendem „Hochzeitslied“ (Goethe), sangen die Thomaner im Gewandhause noch als Neuheit „Mei Mutter mag mi net“ (Ernst Lenbach) des ausgezeichneten Theorieprofessors am Königl. Konservatorium, Stephan Krehl. Krehl gibt das Flüssigste und Natürlichste noch im Klavierstück kleiner Form und kontrapunktischer, am liebsten kanonischer Satzart. Sein Chorlied krankt, wie alle seine größeren Werke, an Inspirationslosigkeit und Mosaikarbeit. Eine geistreiche Modulationsstudie von Regerisch unechter, gewollter Volkstümlichkeit im dialektischen Refrain und stockender, mit verminderten Akkorden und Trugschlüssen belasteter Phantasie im Hauptteil, entschied den endlichen Sieg allein die Silberstimme des kleinen tapferen Vorsängers. Eine größere Weihnachtsfeier bot außer den Kirchenmotetten in St. Thomas und St. Johannis einzig der kleine aufstrebende und von einem rührig für seine gute Sache wirkenden Schulmanne (Prof. Kantor Hans Hofmann) geleitete Universitäts-Kirchenchor. Über ein sehr bildsames Stimmmaterial verfügend, hat er sich



für größere Aufgaben neuerdings, wie zu Bachs Zeit, das kleine, in den Konzerten von einigen Stadtmusikern (Gewandhauskünstlern) geführte Studentenorchester zugelegt. Wird er sich mit seiner Unterstützung namentlich die Pflege der kleineren kirchlichen Chorwerke mit Orchester von mittlerer Schwierigkeit angedeihen lassen, die die großen Chorvereine über ihren hohen und höchsten Aufgaben liegen lassen müssen, so füllt er neben seinen scharf disponierten Programmen auch damit eine wirkliche Lücke im Leipziger Musikleben aus. Diesmal brachte er das lange Jahrzehnte in Leipzig nicht mehr gehörte Weihnachtsoratorium von Herzogenberg, dem Begründer und langjährigen Leiter des Leipziger Bachvereins, das in dem naiv-volkstümlichen und treuerzigen Ton seiner innerlichen und sinnigen Idyllen, dem zart archaisierenden und Bachisierenden Kolorit und der unaufdringlichen, aber vollendeten Kontrapunktik noch immer herzlich erfreut, zur sehr tüchtigen und belebten Aufführung, an deren Gelingen die Damen Marta Wermann, Olga Pannewitz, die zudem noch mit schönen weichen Stimmen begabten und sehr hoffnungsvollen jungen Kräfte Karl Roth, Friedbert Sammler, endlich Max Fest (Klavier) und Oberlehrer Ernst Müller (Orgel), zugleich ein feinsinniger, lyrisch weichgearteter Improvisator, verschiedene vortreffliche Gewandhauskünstler und der Kinderchor der Universitätskirche gleichen Anteil hatten. — Die Kammermusik führte Brahms' Doppelkonzert in Kürze zweimal nach Leipzig. Im Gewandhause durch die Schwestern May und Beatrice Harrison, in der Philharmonie samt dem Tripelkonzert Beethovens durch das temperamentvolle Berliner Russische Trio (Vera Maurina-Press, Michael und Josef Press) in interessanter, der Rassenempfindung nach unterschiedlicher Auffassung und gleich vollkommenem, hochmusikalischem Vortrag, wobei in beiden Fällen die rassigste und bedeutendste Künstlerindividualität am Cello saß. Die Böhmen führten Vincent d'Indy's, des gelehrtesten modernen Franzosen zweites Streichquartett (E-dur) in Leipzig ein. Ein echter d'Indy! Thematisch in allen Sätzen aus jenem Motiv von vier Noten, das Mozart zum Finalthema seiner Jupitersymphonie erhebt, durch rhythmische Umbildungen und mit einer, bis in die Figuration hinein gewahrten strengen Einheitlichkeit entwickelt, ist's von der ersten bis zur letzten Note experimentelle und konstruktive Kopfarbeit von bewundernswerter kontrapunktischer Finesse und zarter Geistigkeit. Seelisch gibt es sich, abermals als echter d'Indy, grämlich-grüblerisch im langsamen Satz, naiv-munter in dem bukolischen, pikant und unregelmäßig, in zwei-, drei- und fünfteilig gemischten Taktarten metrisierten Scherzo und von jener frostigen aristokratischen Wärme in den Seitenthemen, die d'Indy ganz eigen ist, doch über das Blasse, Reflektierte und Blutlose in der Musik dieses geistvollsten César Franck-Schülers niemals hinwegtäuschen kann. Man nahm das nicht sonderlich französisch-espritvoll gespielte, geistvolle Werk günstig, doch ohne rechte Gegenliebe auf. Den Beethovenschen und Brahms'schen Doppelkonzerten tat Julius Klengel im Gewandhause sein neues für zwei Celli mit Orchester hinzu

(Mskr., e-moll), das er mit seiner Tochter Eva am zweiten Cello selbst aus der Taufe hob. Formell durch Einschluß des Scherzo ins Andante und Rückkehr zum ersten Satz im Finale in interessanter Weise ringförmig geschlossen, gab's als Probe Leipziger akademisch-nachromantischer Gesellschaftskunst ein angenehmes und unterhaltsames Ruheplätzchen ab, das die Äste und Zweige des romantischen, in Wagners „Tristan“ gipfelnden Baumes gar sänftig und artig, und im ersten Satz auch gar düster-pathetisch und bewegt beschatteten. — Den Gesang vertraten zwei tüchtige und vielversprechende heimische junge Künstlerinnen: Marie Schlesinger und Erna Bugge (Lieder- und Duettensabende) mit Gesängen von Eykens und die Weimaranerin Alma Ehrhardt, ein in der Höhe frei leuchtender, voller dramatischer Sopran von warm und breit schwingender Empfindung. Hier war auch das zeitgenössische lyrische Schaffen stärker berücksichtigt: zwei herrlich weite und echt gesangliche Bogen spannende Arnold Mendelssohn (u. a. das „Nachtlied Zarathustras“), zwei feingearbeitete Eugen Lindner („See der Träume“, „Über den Bergen“) und drei blasse Reger. Die Violine stellte den bereits bei seinem Auftreten im Gewandhause gewürdigten Bronislaw Huberman. Das Klavier führte die von uns bereits ausführlicher besprochenen Ignaz Friedman (zweiter Chopin-Abend), Mark Günzburg (u. a. Emil Sjögren's, des wohl einzig genialischen schwedischen Komponisten moderner Zeit e-moll-Sonate, Alfred Grünfelds Ungarische Phantasie) und Germaine Schnitzer (Dvořák's Klavierquintett mit den schlecht disponierten Böhmen) zum zweiten Male nach Leipzig. Conrad Ansoerge mußte seinen Beethoven-Abend, hauptsächlich wegen mangelnder Teilnahme, ausfallen lassen — auch ein nachdenkliches Zeichen von der Zeiten Wandel aus der so vielgerühmten alten „Musikstadt“! Als vorzügliche Techniker und geschmackvolle Pianisten stellten sich der junge Wiener Dr. Paul Weingarten, ein ausgezeichnete Rhythmiker, der in seiner allzu stark entwickelten Vorliebe für Konzertbearbeitungen auch auf Godowsky wies, und, wie bereits im vorigen Winter, der durch bedeutende musikalische Intelligenz interessierende Edmund Schmid vor, der für den talentvollen neudeutschen Komponisten in Hamburg Karl Gleitz mit der etwas berliozianisch wildernden „Irrlichter“-Phantasie und dem sehr feinen und klangschönen Orchesterstimmungsbild „Pietà“ mit Recht einmal wieder Interesse erweckte. Das Winterkonzert des seit Noë's plötzlichem Tod von Josef Pembaur jun. mit aufopfernder Begeisterung geleiteten, aufstrebenden Orchestervereins streichender und blasender Liebhaber erwähnt (u. a. Phil. Eman. Bachs Dritte Symphonie in F): und der musikalische Chronist darf frei nach Schumann für eine ganze Woche Schonzeit seine vielstrapazierte Feder ausspritzen.

Walter Niemann

LONDON: Die Konzertprogramme der letzten Wochen wiesen den Namen Edward Elgar's vielfach auf; in der Albert Hall brachte die Royal Choral Society „The Music Makers“ zur Aufführung (für London neu), ein wenig ansprechendes Werk, das den Komponisten nicht

auf seiner gewohnten Höhe zeigt; die Aufführung ließ überdies zu wünschen übrig. Daß Elgar zweifellos der beste Dirigent seiner eigenen Werke ist, konnte man unschwer in zwei Konzerten des London Symphony Orchestra erkennen. Das faszinierend Persönliche in César Franck's d-moll Symphonie brachte er jedenfalls nicht so überzeugend zur Geltung, wie die zahlreichen Schönheiten in der Mehrzahl seiner eigenen Werke; die Geigerin Marie Hall spielte Elgar's Violinkonzert recht flüssig, und der Cellist Dr. S. Barjansky war der andere Solist (Dvořák's Konzert); er spielte technisch und tonlich famos, doch ein allzu lockeres Band schien sich um Solisten und Dirigenten zu schlingen. — Die kürzlich hoffähig erklärte „Royal Philharmonic Society“ absolvierte zwei weitere Konzerte mit interessanten Programmen; es dirigierten u. a. Cowen und Percy Pitt. Eine neue Symphonie von Sir H. Parry wurde beifällig aufgenommen. Die vier Sätze gehen ohne Pausen einer in den anderen über; ein dichterisches Programm liegt zumindest ihrem Stimmungsgehalt zugrunde: Kraft — Liebe — Spiel — Jetzt. Das Ganze ist eine ehrliche, ernste Arbeit, doch nicht mehr. Eine neue Suite von Dr. Walford Davies (nach Wordsworth) rangiert vielleicht in dieselbe Kategorie; nicht gewöhnliches technisches Geschick überwiegt. Ein neuer symphonischer Liederzyklus von Th. Dunhill (nach Worten W. B. Yeats'), von G. Elwes meisterhaft gesungen, reihte sich erfolgreich an und bestach durch farbenreiche Orchestrierung. Solisten waren Sapellnikoff (der auch kürzlich zwei Rezitals mit schönem Gelingen absolvierte; er spielte Chopin's e-moll Konzert), ferner Harold Bauer (G-dur von Beethoven; eine Glanzleistung) und Luisa Tetrassini, die sich die goldene Beethoven-Medaille der ehrwürdigen Society ersang. Coventgarden sollte jedoch das Revier dieser und anderer Primadonnen bleiben; immerhin freuten wir uns, Percy Pitt's feinsinnige „Sérénade du Passant“ von ihr gehört zu haben, ein äußerst liebenswürdiges Opus. — In den Queen's Hall Orchestra-Konzerten brachte Sir Henry J. Wood Glière's „Sirenen“ zur Aufführung, eine sehr gewandte Komposition, die freilich Erinnerungen verschiedener Art (an andere Russen, Wagner usw.) wachruft. „Eine Lustspiel-Ouvertüre“ von Max Reger gelangte zur Erstaufführung in England. Sicherlich war er in selten guter Laune, als er dieses gewinnende Orchesterstück schuf; es sprudelt nur so davon. Teresa Carreño spielte Mac Dowell's ziemlich äußerliches d-moll Konzert sehr brillant, während im anderen Wood-Konzert d'Albert nach achtjähriger Pause wieder als Klavierspieler auftrat. Seine Wahl war auf Beethoven, Es-dur, gefallen; wie er sich hierin und kurz darauf in einem eigenen Beethoven-Rezital im ausverkauften Bechstein-Saale seiner Aufgabe entledigte, konnte freilich keinen Zweifel darüber aufkommen lassen, daß er nach wie vor auch im „Hochland“ der edlen Tonkunst einer der Erwählten ist. — Gleichfalls ein Beethoven-Programm absolvierte Landon Ronald mit seinem New Symphony Orchestra. Irene Scharrer erwies sich hierbei mit dem Vortrage des G-dur Konzerts als Pianistin von Rang. —

Ein Gedächtniskonzert für den jung verstorbenen Komponisten Coleridge-Taylor vermochte sogar die enorme Albert-Hall zu füllen und so den Hinterbliebenen dieses sehr begabten Musikers eine stattliche Summe zuzuführen. — Kammermusik: Ungemein rege war die Tätigkeit auch auf diesem Gebiete; leider läßt sich dies nicht auch von der Teilnahme des Publikums sagen. Das klanglich hervorragende Flonzaley-Quartett machte uns mit Streichtrios von Friedemann Bach und Sammartini bekannt, erlesenen Leckerbissen, die wie Ravel's Quartett eine vortreffliche Wiedergabe erfuhren. Das St. Petersburger Quartett schien nicht so ganz einwandfrei (namentlich in Debussy); doch ein verdienstliches, nur ungleiches Quartett von Roudolph (g-moll) gelang gut, ebenso wie ein merkwürdiges Variationenwerk über ein russisches Volkslied von zehn verschiedenen russischen Komponisten, dem man jedenfalls Effekt und Amüsement nicht absprechen kann. Das angesehene heimische Wessely-Quartett brachte eine Novität, ein Quartett Dr. Charles Wood's; hübsche Erfindung und ein guter letzter Satz zeichnen es aus. Das Sevčik (Lhotsky)-Quartett gehört nun auch zu den ständigen und erfolgreichen Gästen; Schubert (d-moll) und C. Franck (Klavierquintett mit Max Darewski) waren sehr gute Leistungen. Das erfreulich gereifte Klingler-Quartett vereinigte sich mit Ch. Draper zu einer trefflichen Aufführung des Brahms'schen Klarinettenquintetts und Primarius und Cellist mit Fanny Davies (Schumanns g-moll Trio). Auch das Londoner Streichquartett und das Englische Streichquartett stritten um die Palme, die aber wohl müheloser einer „Star“-Triovereinigung: Bauer, Thibaud, Casals zufiel, die Brahms (Horn-Trio), Mendelssohn (c-moll), Beethoven (Es-dur op. 70) und Schubert (B-dur) überraschend hervorragend wiedergaben. Ich sage: überraschend, weil ich nur zu gut das umgekehrte Verhältnis kenne, in dem die Qualität einer Ensembleleistung zur Berühmtheit der Partner in der Regel steht. Ernst von Dohnányi im Konzertsaal zu begegnen, ist stets Genuß, zumal hier, wo er jahrelang ferngeblieben war; die symphonischen Etüden und Beethoven (op. 110) waren wohl das Bedeutendste, was die Classical Concerts seit langer Zeit aufzuweisen hatten; geradezu überwältigend führte er auch den Klavierpart in Brahms' c-moll Quartett aus. — Busoni hat sich diesmal mit Kreisler zu zwei Konzerten in Queen's Hall vereinigt; Beethoven op. 96 und César Franck spielten sie zusammen, sonst brillierte jeder mit Sololeistungen; eine unübertreffliche Leistung bot der Pianist mit Franck's Prélude, Choral und Fuge; außerdem vollbrachte er eine Großtat mit der Begleitung des von Kreisler genial gespielten „Teufelstrillers“. — Die Freude, Paderewski zu hören, wird leider allzusehr durch die absolute Unzulänglichkeit des von ihm gewählten Instruments (französischer Herkunft) beeinträchtigt. Er spielte diesmal op. 109, doch erst bei Chopin (Trauermarsch-Sonate usw.) schwang er sich auf die gewohnten Höhen. — Meisterschaft ersten Ranges bekundete wieder Harold Bauer; das erste seiner Konzerte brachte Bach und Beethoven (darunter op. 111), im zweiten spielte er Franck's Prélude, Aria und Finale



mit idealer technischer und geistiger Beherrschung. — Die blutjunge brasilianische Pianistin Guiomar Novaes ist ein Riesentalent; wenn nicht alle Anzeichen trügen, so wird sie eine „Allererste“. — Teresa Carreño und Wilhelm Backhaus gaben beide erfolgreiche Rezitals und außerdem eines zusammen auf zwei Klavieren. Mozart (D-dur Sonate), Liszt (Concert pathétique) und Sinding spielten beide Künstler ungemein klar und präzise. Backhaus' Wiedergabe von Schuberts „Wandererphantasie“ war meisterlich; auch seine Partnerin spielte einige Chopin-Soli mit ihrer gewohnten souveränen Beherrschung. — Max Pauer erwarb sich neue Bewunderer zu den alten durch seinen imponierenden Vortrag der Regerschen Bach-Variationen, und Frederic Lamond zeigte sich auf voller Höhe in seinem Beethoven-Rezital. — Mehr Wärme in der Tongebung wäre John Powell zu wünschen; die Lisztsche h-moll Sonate gelang ihm übrigens sonst sehr gut. — L. Borwick hat sich diesmal mit Georg Henschel in Queen's Hall vereinigt, und das Resultat war ein höchst genußreiches Konzert. — In Aeolian Hall begleitete Nina Grieg Lieder ihres verstorbenen Gatten sehr feinfühlig; Ellen Beck war die Sängerin, und Johanna Stockmarr spielte Grieg'sche Klavierstücke äußerst routiniert. — Geigenkonzerte gab es auffallend wenige in der Herbstsaison; nur den tongewaltigen und temperamentsprühenden Mischael Elman registriere ich sowie Huberman, der mit Bach, Beethoven, Tschaiowsky den Standard seines enormen Könnens erfolgreich aufrecht erhielt. — Dasselbe läßt sich von der hier außerordentlich beliebten Sängerin Elena Gerhardt sagen, die in zwei Konzerten (von Paula Hegner und Erich Wolff vollendet begleitet) sich enthusiastischen Beifall ersang. — Eine feinsinnige Sängerin ist Edith Clegg, geschmackvoll und im Ausdruck sympathisch; auch die in Paris lebende Amerikanerin Julia Hostater wußte mit einem deutschen Liederprogramm Eindruck zu machen. — Außergewöhnlich gut war Muriel Foster in ihrem Liederabend, den sie wiederholen mußte; ein herrliches Organ vereinigt sich bei ihr mit großer musikalischer Intelligenz und temperamentvoller Ausdrucksfähigkeit; eine Gruppe Wolf-Lieder gelang besonders prächtig.

-ps-

**MAINZ:** Mainzer Liedertafel und Damen-gesangsverein. Zu der vor gerade einem Jahr aufgeführten „Totenmesse“ von Berlioz bildete das „Requiem“ von Verdi eine willkommene Parallele. Die Wiedergabe war ganz ausgezeichnet. Otto Naumann dirigierte mit sichtlichster Hingebung und erzielte durch den wohldisziplinierten Chor, dessen feines piano besonders auffiel, großen Beifall. Von den Solisten waren Ilona K. Durigo (Alt) und Anna Kämpfert (Sopran) hervorragend. Richard Breitenfeld (Baß) bot trotz leichter Indisposition sehr Gutes, während Antoni Kohmann (Tenor) nicht besonders zu interessieren vermochte.

Hermann Hauth

**PARIS:** Trotz der Abneigung der französischen Kritik gegen Brahms kommt er nun auch in den großen Orchesterkonzerten immer mehr zur Geltung. Im Konzert Colonne wagte es der Dirigent Pierné, ein ganzes Programm nur aus

drei Werken von Brahms und der Neunten Symphonie Beethovens zusammenzustellen. Am meisten sprach das Doppelkonzert für Geige und Cello an, aber auch die Akademische Ouvertüre und die Rhapsodie für eine Frauenstimme und Männerchor wurden gut aufgenommen. Im Konzert Lamoureux blieb Chevillard auch nicht zurück, denn er brachte eine gute Ausführung der D-dur Symphonie, die in Paris den drei andern Symphonieen weit vorgezogen wird. Neuheiten wurden dagegen im Dezember nur von Chevillard geboten. Trémisot ließ drei magyrische Gedichte für eine Frauenstimme mit Orchester hören, die nicht übel waren, von denen man aber nicht begriff, was in der Musik besonders magyrisch sein sollte. Ein ziemlich charakteristisches Stück Programmusik war dagegen „Die Jagd des Prinzen Arthur“ von Guy Ropartz. André Gailhard, einer der jüngsten Rompreise, hat in der Ewigen Stadt vier „pittoreske römische Stücke“ geschrieben, die mit allen Finessen des modernen Orchesters ausgestattet sind, aber wenig musikalischen Gehalt haben. — Es wird immer schwieriger in Paris, gute Konzerttöne zu finden. Im Konzert Colonne wurde für ein Wagnerkonzert eigens der Heldentenor von Hamburg, Hensel, ein echter Wagnersänger, zugezogen, und im folgenden Konzert ließ der Dirigent Pierné zwei Hauptstücke aus seinem Oratorium „François d'Assise“ durch den Münchener Tenor Lauenstein vortragen, weil er mit dem französischen Tenor, der die Partie des Franziskus im Frühjahr gesungen hatte, wenig zufrieden war. Lauenstein verfügt namentlich über ein bestrickendes piano und versteht die Kopfstimme ausgezeichnet zu verwenden. Das kam ihm auch in dem schwierigen, aber dankbaren Tenorsolo der „Kindheit Christi“ von Berlioz sehr zustatten. — Die Société Philharmonique gab ein besonders gelungenes Konzert, in dem sich Elena Gerhardt mehr denn je als Sängerin deutscher Lieder von Schubert, Schumann, Brahms, Hugo Wolf und Richard Strauß auszeichnete. Die Sapphische Ode von Brahms mußte sie wiederholen. Dazu kamen zwei selten gehörte Kammermusikwerke mit Blasinstrumenten: die Serenade von Beethoven für Flöte, Geige und Bratsche und das Quartett Mozarts für Oboe und drei Streichinstrumente. Auch das Quartett Capet, dessen Spezialität die Streichquartette Beethovens sind, errang in der Philharmonie verdienten Beifall. Als Klavierspieler in eigenen Konzerten sind in letzter Zeit zu erwähnen Paul Schramm, Max Behrens, Jean Batalla, Klara Haskil und Marie Magdalene Harbulot. Gelungene Liederkonzerte veranstalteten Georges Petit, der Baryton der Brüsseler Oper, der amerikanische Bassist Oscar Seagle und Fräulein de Febrer. — In dem russischen Cellisten Juro Tkaltchitsch lernten wir nicht nur einen tüchtigen Virtuosen, sondern auch einen angehenden Komponisten, der einiges verspricht, in einem eigenen Streichquartett kennen, das die Opuszahl 1 führt.

Felix Vogt

**PRAG:** Für symphonische Musik hat im letzten Monat nur Dr. Wilhelm Zemanek in seinen Sonntag-Nachmittags-Konzerten gesorgt. Im Deutschen Kammermusikverein spielte das Quartett Fitzner ein Klavierquartett von

Dohnanyi mit jener sympathischen Hingabe, die diese Künstler immer aufbringen, wenn es sich um die Propagierung des Werkes eines Lebenden handelt. Hier sang auch der geschmackvolle Hermann Gürtler. Im Tschechischen Kammermusikverein trug Julia Culp alte Lieder vor, und das Böhmisches Quartett spielte aus dem eisernen Bestande der Kammermusikliteratur Beethoven, Schumann, Smetana und Dvořák. Auch das neue Prager Trio der Herren Weinmann, Reiser und Jeremias erspielte sich mit einem Trio von Dvořák in Prag die ersten Ehren. Großen Erfolg hatte der Pianist Telemaque Lambrino, der namentlich als Schumann-Interpret sehr gefeiert wurde.

Dr. Ernst Rychnovsky

**SCHWERIN:** An erster Stelle ist ein Wein-gartner-Abend zu nennen, an dem Kaehler seinen Taktstock dem Komponisten abgetreten hatte, der als Neuheiten seine farbenprächtige Symphonie E-dur op. 49 und die bizarre „Lustige Ouvertüre“ vorführte. Lucille Marcel sang in wirkungsvoller Weise neue Lieder mit Orchesterbegleitung. — Im Perzina-Saal kam die Kammermusik zu ihrem Recht. Am 3. Abend der Kammermusikvereinigung der Großherzoglichen Hofkapelle brachte Franz Mikorey ein Klaviertrio zur Uraufführung, ein in melodischer und harmonischer Hinsicht interessantes Werk, das ebenso wie sein Klavierquintett zündende Wirkung übte.

Gustian Kubach

**STUTTGART:** Max Schillings bot im 2. Abonnementskonzert der Hofkapelle seine stimmungsfreien „Glockenlieder“, von Anna Schabbel-Zoder mit abgeklärter Tonschönheit wiedergegeben, und die hymnische Rhapsodie „Dem Verklärten“, von Helge Lindberg mit vornehm künstlerischem Ausdruck gesungen, als eindrucksvolle und freudig aufgenommene Gaben. Die Uraufführung der Ballade „Gorm Grymme“ von Pierre Maurice für Baßsolo, Chor und Orchester erfüllte die Hoffnungen und Erwartungen, die sich an den Namen des hier bestens eingeführten Komponisten knüpfen, nicht ganz. Das Werk erschien trotz stimmlich klangprächtiger Wiedergabe der Solostimme durch Reinhold Fritz und feiner Ausgestaltung des chorischen und orchestralen Teils durch den Königlichen Hoftheatersingchor und die Hofkapelle matt und spröde in der musikalischen Stimmung. Die klar und schwungvoll ausgeführten Haydn-Variationen von Brahms und die Ouvertüre „Der Korsar“ von Berlioz bereicherten den interessanten und genußreichen Abend. Nicht so glücklich und eindrucksvoll verlief das 3. Abonnementskonzert. Bachs Orchester-Suite in D-dur No. 4 und die Zweite Symphonie von Schumann litten etwas unter Erschlaffung in Führung und Ausführung. Die gebotenen Novitäten, ein Scherzo für Orchester op. 7 von Erwin Lendvai, eine klanglich interessante, aber musikalisch gar zu wenig sagende Instrumentationsstudie, und ein ernst und tief angelegtes, nur eklektisch abhängig gebliebenes Violinkonzert von Desiré Tommassin konnten starke Wirkungen nicht erzielen. Felix Berber spielte dieses Konzert und das in D-dur von Mozart mit durchgeistigter Auffassung und

warmer Belebung im Ton. — Die Kammermusik war durch die „Böhmen“, das Wendling-Quartett und die neue Trio-Vereinigung Angelo Kessissoglu (Klavier), Gregor von Akimoff (Violine) und Peter Donndorf (Cello) glanzvoll und stark neu anregend vertreten. — Der Lehrergesangsverein unternahm unter Erich Bands Leitung mit der ersten Aufführung von Arnold Mendelssohns „Pandora“, Gesänge und lyrische Szenen für Männerchor, Soli und Orchester, eine höchst verdienstliche und mit aller künstlerischen Sorgfalt ausgeführte Tat. Die Wirkung entsprach infolge der allzu gradlinigen formalen Struktur des Werkes nicht ganz der eingesetzten großen künstlerischen Arbeit, die hier vom Schöpfer des Werkes und von den Ausführenden, besonders auch von den Solisten Meta Diestel (Alt), Otto Freytag-Besser (Bariton), Karl Erb (Tenor), Josef Groenen (Baß), Hermann Ackermann (Tenor) und dem Leiter geleistet wurde. — Im 1. Abonnementskonzert des „Neuen Singverein“ lernten wir eine neue melodisch ausdrucksstarke und klanglich stimmungsvolle Konzertszene „Friede“ (aus Heinrich Heines Nordsee-Zyklus) für Bariton und Orchester von dem Leiter des Vereins, Ernst H. Seyffardt, kennen, der Franz Steiner mit warmem und großem stimmlichen Ausdruck zu schönem Erfolg verhalf. Schön und reich klingende Musik wurde auch in dem Chorwerk „Lernt lachen“ nach „Also sprach Zarathustra“ von Nietzsche von Karl Bleyle geboten, die aber an der Oberfläche der stimmungstiefen Worte hängen bleibt. Drei Orchesterengesänge von Mahler, Gesang der Parzen und die Tragische Ouvertüre von Brahms vervollständigten das wertvolle Programm. — Nicht so gleichmäßig gehaltvoll war das Programm des 1. Populären Konzertes des „Liederkranz“ (Direktion i. V. Karl Möskes). Neben Bach, Beethoven und Schubert, für die Henri Marteau mit seinem meisterlichen Violinspiel eintrat, standen äußerlich glanzvolle und innerlich schwache Männerchorwerke, wie Fr. Gernsheim's „Salamis“. Einige stimmungskräftig wiedergegebene volkstümliche Weisen trugen den Sieg über die breiter aufgemachten Chorwerke mit Orchester davon. — Große künstlerische Eindrücke und Genüsse vermittelten Jan Kubelik und Joan Manén in ihren Violinabenden, Frederic Lamond, wie immer mit Beethoven, Max Pauer und Germaine Schnitzer in ihren mit stärkstem Beifall aufgenommenen Klavierabenden.

Oscar Schröter

**WEIMAR:** Die Bläservereinigung der Hofkapelle bot zum ersten Male Reinecks liebenswürdiges Sextett und Beethovens Klavierquintett. Frl. H. Jung sang weniger bekannte Lieder von Schubert und Pfitzner und Frl. Klose spielte auf einem allerdings wenig konzertmäßig klingenden Steinway César Franck's Präludium, Choral und Fuge mit hartem Anschlag und geringem Stilgefühl. — Der 2. historische Kammermusik-Abend der Großherzoglichen Musikschule machte uns mit teilweise sehr interessanten Werken von Purcell, Porpora, d'all Abaco, Bononcini, Locatelli, Stradella, Mazzocchi und Pergolesi in dankenswerter Weise bekannt. Der 3. Abend war lediglich Bach gewidmet. — Die Brüsseler und Norah Drewett

(Klavier) spielten am 2. Abend der Vereinigung für zeitgenössische Tonkunst Werke der jüngeren französischen Schule: César Franck's D-dur Quartett und Debussy's g-moll Quartett op. 10. In beiden Werken sind die flotten Sätze am besten gelungen. Die Klavierstücke von Debussy und Ravel interessierten und Saint-Saëns versöbnte. — Walther Lampe (Klavier) gab im Verein mit Gerda Haller (Gesang) einen Beethoven-Brahms-Abend, der aufs neue den tiefen Ernst der beiden Konzertgeber dokumentierte. — Bei uns ist jetzt alles historisch. Auch Anatol von Roessels Klavierabende. Der erste sollte, soweit dies überhaupt an einem Abend möglich ist, einen kurzen Überblick über die Klavierliteratur von Rameau bis Liszt geben, konnte aber nicht befriedigen. Überhuldeten Tempi, fortwährender Pedalgebrauch und mehr als erlaubte Gedächtnisfehler störten den Gesamteindruck des an diesem Abend wohl wenig disponierten Pianisten. — Das 3. Abonnementskonzert der Hofkapelle wurde unter Raabes eindringlicher Leitung durch Bruckners d-moll Symphonie in stimmungsvoller Weise eröffnet. Die Inkohärenz der Stilarten des zweiten Teils des Konzerts ließ ein ruhiges Genießen nicht aufkommen. Beethovens dramatische Leonoren-overtüre auf Liszts wildgenialen orgiastischen zweiten Mephistowalzer, vorher Liszts A-dur Konzert (von Elsa von Grave in angemessener Weise gespielt) und die kleine Ausgrabung „La Notte“ desselben Meisters ist vom ästhetischen Standpunkt entschieden anfechtbar.

Carl Rorich

**WIEN:** Der Philharmonische Chor, unermüdlich wie immer in der Vorkämpferschaft für das Neue, hat unter Franz Schreker neuerdings eine ganze Reihe von Novitäten mit jener begeisterten, jugendlichen Hingabe zu Gehör gebracht, die an diesem frischen und beherzten Verband so wohltuend wirkt: jeder Ton wie eine geschwungene Fahne, jeder stürmische Akzent wie ein Schwertstreich im Dienst des Lebendigen. Diesmal waren es zunächst zwei Werke von Frederick Delius, für die der Sieg erfochten werden sollte: das Chorwerk „Seadrift“ und die symphonische Dichtung „Paris“. Mit Delius ergeht es einem seltsam. Jede einzelne Episode seiner Musik, jedes Motiv, ja fast jeder einzelne Takt wirkt mit vornehmster Schönheit, mit einer ungemeinen Intensität der Stimmung, mit einer sonderlichen, gar nicht schwächlichen und sehr beherrschten Melancholie, die etwas unbedingt Überredendes hat — und trotzdem bleibt dem Ganzen der rechte Eindruck versagt; Ermüdung meldet sich, und was im Einzelnen mit starkem Ausdruck gesprochen hat, verschwimmt in der Erinnerung ins Wesenlose. Mag sein, daß das an der geflissentlichen Eintönigkeit der Gesamtstimmung liegt und auch an dem Rhapsodischen dieser Musik, die so gar nicht aufgebaut, gegliedert, profiliert und kontrastiert erscheint, sondern die gleichsam improvisatorisch hinfließt, in Selbstverlorenheit hingesponnen wird, unterwegs besondere Schönheiten aufzulesen weiß und auch diese wie im Nebel zu verlieren scheint. Dieser Eindruck (der freilich ein unrevidiertes, einer nach dem ersten Hören ist) stellt sich nach dem Chorwerk noch stärker ein als nach dem sym-

phonischen Stimmungsbild „Paris“, in dem man doch oft durch ganz merkwürdige Rhythmen aufgestachelt, durch ganz seltsame Klangmischungen betört wird — wenn auch nicht im Sinne reiner Musik: man glaubt die brünstigen Rufe der Tanzenden des Moulin rouge zu hören, meint plötzlich die fallenden Schmiedehämmer einer Symphonie der Arbeit zu vernehmen, glaubt jählings das gespenstische Bild des furchtbaren Säumannes, den Rops gezeichnet hat, auf den Türmen von Notre Dame auftauchen und seine entsetzlichen Todeslarven über die Stadt streuen zu sehen. Nur daß Charpentier all das in seinen „Cris de Paris“ schon gemacht hat, und eigentlich geistreicher und musikalisch voller gemacht hat. Neben Delius wurde noch das effektvolle, witzig gemachte, wenn auch nicht eben innerlich reiche „Hochzeitslied“ von Schillings und eine Reihe (zum Teil recht verbläster, zum Teil in innigster Romantik blühender) Frauenchöre von Schumann mit außerordentlich feiner und stilischerer Orchestrierung von Hans Pfitzner zum erstenmal aufgeführt; beides mit starkem Erfolg. — Über Schönbergs „Pierrot lunaire“ sind in diesen Blättern schon mancherlei Stimmen laut geworden: um so leichter kann ich es aufschreiben, ihnen die meine zuzugesellen, was ich schon deshalb möchte, um bei einer demnächst stattfindenden Wiederholung Gelegenheit zu haben, meinen ersten, höchst deprimierenden Eindruck zu korrigieren. Deprimierend schon der Wahl der Gedichte halber, die meinem Gefühl nach abseits von aller Kunst stehen, nur mehr willkürliche Spielereien eines überreizten Artistenhirnes bedeuten und in ihrem Wesen dem Variété viel zu nahe stehen; und der Interpretation halber — oder besser: der Rezitation halber, die das ohnedies Verzerrte noch mehr verzerrt und die Sinnlosigkeit überbetont, ohne dadurch zum Ausdruck des traumhaft Wahren, des nicht Verstandesmäßigen, aber Erlebten zu gelangen — nur zu dem der absichtlichen Absonderlichkeit. Über all das und über die Musik Schönbergs vor allem nach der Wiederholung; ja, vielleicht erst nach der Wiener Aufführung der „Gurre-Lieder“, in denen eine solch andere und stolze Tonwelt lebendig ist. — Neue Klavierstücke von Goldmark haben die anmutige Pianistin Julia Goldner und Moriz Rosenthal gespielt, letzterer — wenn auch unter stürmischen Ovationen für den anwesenden Meister — leider so, daß man nur meinen konnte: „Ich sag' euch, Herren, die Stücke sind schön, — doch ist's auf den ersten Blick zu sehen, daß Meister Rosenthal sie entstellt“ — so gewollt in einem falschen Rubato und so sehr auf bloß äußerlichen Glanz hat er diese zarten, versonnenen Tagebuchblätter gespielt. Er hat freilich an dem gleichen Abend Unvergleichlicheres getan: hat neben den mit unvergleichlichem Glanz und hinreißender Bravour vorgetragenen Konzerten von Chopin und Liszt und neben Nichtigkeiten von Poldini und Leschetitzky einer Phantasie von Camille Saint-Saëns seine unerhörte Technik und seinen blitzenden Geist geliehen, die vielleicht das Gemeinste, Schamloseste, Exhibitionistischste ist, was ich in Tönen kenne, und deren Wahl bei einem völlig unverständlich ist, der es bean-

spricht, als Musiker ernst genommen zu werden. — Unter den Konzertsängern steht jetzt Franz Steiner in der ersten Reihe: seine sehr verinnerlichte, durchaus warmem Erleben entsprossene, herzliche und reine Art hat nichts mit der Effekthascherei bloßer Stimmbesitzer, noch etwas mit den Klügeleien der Allzugescheiten zu tun. Extreme Akzente, höchste Leidenschaft, wütende Erbitterung, tiefste Zerknirschung sind ihm versagt; um so schöner und inniger gestaltet er alle stillen Träume der Seele, wehmütig versonnene Stimmungen, männlich-ruhige Kraft und verhaltene, gute Heiterkeit. Lauter Qualitäten, die er jüngst in Schumanns „Dichterliebe“ und in Brahmschen und Schubertschen Gesängen in lauterer Vollkommenheit gezeigt hat: in einer Vollkommenheit, wie sie in dieser Art — die ja etwas Zurückhaltendes und Leises hat — vielleicht nur noch Messchaert zu eigen ist. — In einem Sonatenabend, den er mit Arnold Rosé veranstaltet hat (und nicht durch ein „Abschiedsdirigieren“ in der Hofoper) hat sich Bruno Walter von Wien verabschiedet.

Sein Scheiden ist vielleicht der schwerste Verlust, der unser Musikleben treffen konnte. Die Art seines Musizierens, aus glühender Fülle heraus, leidenschaftlich bewegt, im überschwenglichen Gefühl der Schenkensfreude und in dem frohen, das Richtige zu schenken — das Beispiel seines künstlerischen Wesens, das nichts Totes oder Leeres duldete und sich immer nur dem Großen hingab — all das hat unserer Stadt sehr not getan, und es täte ihr weiter not. Wie stark man es vermissen wird, haben die begeisterten Ausrufe des Abschiedsabends gezeigt (an dem u. a. eine unheimlich schön, in Erikkönig-Stimmungen beginnende, in Variationen über „Sei mir gegrüßt“ fortgeführte und in herrlich auftrumpfender Heiterkeit schließende Phantasie — op. 159 — von Schubert zum ersten Male aufgeführt wurde) — ein Abschied, der einem das Herz besonders schwer machte, weil jetzt alles fern oder vergangen ist, was in der herrlichen Zeit, in der Gustav Mahler lebte, nah und lebendig war. Richard Specht

## ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

**I**m Aufsatzteil dieses Heftes ist von verschiedenen Großmeistern und Meistern der Tonkunst die Rede, was uns Gelegenheit bietet, ihre von uns im Laufe der Jahre bereits veröffentlichten bildlichen Darstellungen um ein paar interessante Stücke zu bereichern. An den Anfang stellen wir Hector Berlioz nach dem wundervollen, im Museum in Versailles befindlichen Gemälde von Honoré Daumier. — Die Autorschaft des Porträts von Felix Mendelssohn Bartholdy wird dem bekannten Landschaftler J. W. Schirmer zugeschrieben, der während Mendelssohns Düsseldorfer Zeit sein Lehrer im Malen war. Da das Bild nicht signiert ist, kann es sich möglicherweise aber auch um eine Kopie handeln. Auf dem charakteristischen, höchstwahrscheinlich völlig unbekannten Brustbild hat der Tondichter das Gesicht dem Beschauer zugewandt; er trägt einen zurückgeschlagenen Umhang, dessen Quasten nach vorn herunterhängen. Eventuellen sachdienlichen Mitteilungen über das Porträt aus unserem Leserkreise sehen wir gern entgegen. — Das Porträt des vierzehnjährigen Mozart wurde in Verona auf Veranlassung des venezianischen Generaleinnehmers Pietro Lugiatto, eines musikliebenden Dilettanten, von einem unbekannten Meister gemalt. Es gehört zu den anmutigsten und lebensvollsten, die wir von Mozart besitzen. Der junge Meister trägt ein rotes, mit Gold verziertes Galakleid; den kleinen Finger der linken Hand schmückt der bekannte Brillantring, der von Abergläubischen für einen Talisman gehalten wurde. — Für das originelle Porträt von Händel diente uns ein Stich von Georg Friedrich Schmidt zur Vorlage.

Der Erinnerung an den 75. Todestag (13. Januar) von Ferdinand Ries ist das nächste Blatt gewidmet. In Bonn geboren, Sohn von Franz Ries, dem Lehrer Beethovens, dessen Unterricht Ferdinand seinerseits von 1801—5 in Wien genoß, machte er sich zunächst als Pianist in Deutschland und im Ausland einen angesehenen Namen und wirkte später als Dirigent in Aachen und in Frankfurt. Seine zahlreichen Kompositionen sind vergessen; der musikalischen Welt ist Ferdinand Ries heute nur noch durch die in Gemeinschaft mit Wegeler herausgegebenen wertvollen „Biographischen Notizen über L. van Beethoven“ bekannt.

Am 12. Dezember feierte Hofrat Friedrich Rösch in Berlin seinen 50. Geburtstag, neben Richard Strauß und Hans Sommer der eigentliche Begründer, Organisator und Leiter der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer und ihrer Tantieme-Anstalt. Die Hebung der sozialen und wirtschaftlichen Lage der deutschen Komponisten ist vor allem das Werk dieses verdienten Mannes.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107<sup>1</sup>

Digitized by Google

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN



HECTOR BERLIOZ  
Gemälde von Honoré Daumier





FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY  
Gemälde (wahrscheinlich) von J. W. Schirmer

Vorm





W. A. MOZART  
Nach dem Ölgemälde vom Jahre 1770



XII

8





# HÄNDEL

Stich von Georg Friedrich Schmidt



Vorm





FERDINAND RIES  
† 13. Januar 1838





C. Brasch, Berlin, phot.

FRIEDRICH RÖSCH  
✱ 12. Dezember 1862



# DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT  
BILDERN UND NOTEN  
HERAUSGEGEBEN VON  
KAPELLMEISTER  
BERNHARD SCHUSTER

## 7. FASCHINGS-HEFT



HEFT 9 • ERSTES FEBRUAR-HEFT  
12. JAHRGANG 1912/1913

VERLEGT BEI  
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Eure Tränen stehen euch schlecht,  
Lachen! Das ist Menschenrecht.

François Rabelais

## INHALT DES 1. FEBRUAR-HEFTES

ALFRED HEUSS: Ein Tag in Sankt Ludwig

MEPHISTOPHELES: Richard auf Naxos und Ariadne bei Wertheim. Eine tragi-burlesk-seriös-komische Gemischtwarenhandlung in zwei Etagen, mit verlarvtem Tiefsinn und unverlarvtem Blödsinn, ohne Hugo, aber mit Hautgout

QUIRINUS ULFILAS ACCELERANDO (Q. U. ATSCH): Philosophie der Operntextkritik

DER LUSTIGE MAXL: Eine Szene aus dem Ur-Wurzel-Grund-Faust. Ausgegraben und zum erstenmal herausgegeben

RICHARD DER DRITTE: Komponistenwettstreit. Ein Fastnachtsspiel

WILLY VON MOELLENDORFF: Aus Frosch- und Vogelperspektive. Gedanken eines Schaffenden

MEPHISTOPHELES: Ein Dutzend Bosheiten. Ein- und Ausfälle  
DRUCKFEHLERBERICHTIGUNG

---

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Braunschweig, Dresden, Duisburg, Frankfurt a. M., Halle a. S., Hannover, Köln, Leipzig, London, Mainz, München, Rostock, Stuttgart, Wien

KUNSTBEILAGEN: Karikaturen von Hans Lindloff: Hermann Kretzschmar; Hugo Riemann; Claude Debussy; Giacomo Puccini; Max Reger; Arnold Schönberg; Carl Muck; Siegmund von Hausegger; Emile Jaques-Dalcroze

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.  
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.  
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.  
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain  
Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street  
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York  
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

---

# EIN TAG IN SANKT LUDWIG

VON ALFRED HEUSS IN LEIPZIG

---

**E**s war Abend, die Dämmerung kam. Vor mir lag eine Schrift über den Bau eines Beethoven-Tempels, die ein Freund mir heute zugestellt hatte, mich eifrig bedeutend, sie sofort zu lesen. Und ich hatte auch darin gelesen, nicht mit Spannung, wie man etwas Interessantes, uns aber noch wenig Geläufiges liest, sondern mit einer Art willenloser Empfänglichkeit, die uns mit einem Gegenstande erfüllen kann, ohne daß wir vorläufig fähig wären, uns Rechenschaft zu geben. Es ist stimmungsreiches Sich-identifizieren mit dem Gelesenen, mit dem Autor, und ich muß noch hinzufügen, daß diese Art des Lesens bei mir nicht so sehr häufig vorkommt. Gewöhnlich regt sich da irgendwo bei der Lektüre der Widerspruch oder lebhaft Zustimmung; ich werde angeregt, Stellung zu nehmen, unterstreiche einzelne Worte und Sätze, mache Randbemerkungen in oft unartigsten Ausdrücken oder, wenn mich ein Buch aufs stärkste interessiert, fliege ich es durch, stelle gleichsam ein Wettrennen an, um möglichst schnell mit dem Autor an das Endziel zu kommen. Woran es lag, daß diese Schrift mich so seltsam gefügig machte, ist mir rätselhaft geblieben. War es der Inhalt allein, oder wirkte auch der warme, schöne Nachmittag mit? Ich weiß es nicht. In Ruhe saß ich da, und als die Dämmerung anbrach, lehnte ich mich zurück. Vor mir lag die große Abbildung des projektierten Beethoven-Tempels aufgeschlagen; ich sah noch etwas hin, die Umrisse verschwanden bereits in dem allmählich weichenden Tageslicht, wurden aber nach und nach immer größer. Der Konzerttempel wuchs sich zu einem gewaltigen Bau mit vielen Gebäuden, eigentlich einer kleinen Stadt, aus, in deren Mitte ein machtvoller Kirchentempel in einer Verbindung von griechischem und gotischem Stil emporragte, wie ich sie nie gesehen und auch nicht für möglich gehalten hätte. Der weiße Papierrand der Abbildung verwandelte sich allmählich in eine herrliche, vom Sonnenlicht bestrahlte Gegend mit lieblichen, grünen Hügeln und tiefgrünen, dunkel schimmernden Wäldern im Hintergrund. Ich stand da wie gebannt, in den Anblick versunken wie etwa Wotan, als er Walhalla zum erstenmal erblickte. Und da, klangen nicht aus der Ferne, von dem gewaltigen Kirchentempel mit seinen vielen großen und kleinen Türmen, Glockentöne her zu mir, in tiefem As-dur, und wie — unterschied ich da nicht auch eine Melodie? Träumte ich, wachte ich? Ganz klar erklang das As-dur Thema der Fünften Symphonie von Beethoven in herrlichster Glockeninstrumentierung einer Unmenge von Glocken.

Eine Stimme rüttelte mich aus meiner staunenden Versenktheit empor: Was stehst du so da, Freund, du siehst und hörst ja, daß wir im Bezirk des Beethoven-Reiches angekommen sind, endlich, nach langer Wanderung.

9\*

Und wie, du kniest nicht nieder, wenn du zum erstenmal die heiligen Glocken von Santo Lodovico hörst? Ich sah mich um, und wahrhaftig, ich erblickte meinen Beethoven-Freund, noch auf den Knien, aber eben im Begriff, aufzustehen. Er mochte während der ganzen Zeit meines sprachlosen Staunens gekniet und andächtig gebetet haben. Aber wie sah er denn aus? Er, der immer aufs eleganteste gekleidet ging, kein Konzert, in dem ein Werk von Beethoven gespielt wurde, besuchte, ohne sich in seinen Frack zu werfen, hatte nur ein einfaches weites Gewand, einer Tunika ähnlich, um sich geworfen; statt seines sonstigen feinen Spazierstöckchens hielt er einen ordentlich großen, echten Pilgerstab in der Hand; ein breitkrempiger großer Hut vervollständigte das so abenteuerliche, mir fremde Aussehen meines Freundes. Sein Ausdruck war feierlich: Mit weit geöffneten, strahlenden Augen sah er an mir vorüber nach dem wunderbaren Orte hin. Plötzlich, Hut und Stab von sich werfend, stürzte er auf mich, umarmte, küßte mich, und ein feuriger Redestrom ergoß sich über mich: Freund, liebster Freund, nun ist es endlich erreicht! Der schönste Tag meines Lebens ist angebrochen! O über dich Ungläubigen, der du nie auf diese Reise wolltest! Der du dich sträubtest, das wahre Mysterium Beethovens an dir zu erfahren! Schon hier fühle ich mich als ein ganz anderer Mensch, es ist mir, als wär' ich in den Gefilden der Seligen, alle Geheimnisse der Welt lösten sich vor mir. Wie wird es sein, wenn wir dem Symphoniefeste beiwohnen! Heute ist wieder der große Tag. Um acht Uhr, wenn die Menschen in den dumpfen Städten noch kaum ans Aufstehen denken, beginnt die Feier; alle Symphonieen und die „Missa solemnis“ Beethovens werden an diesem heiligen Tage gespielt, was gespielt? — gebetet, erlebt, wie die großen Heiligen einst das Christentum erlebten. Auf nun, wir haben noch eine gute Stunde Weges, und wenn es auch noch sehr früh und die Sonne erst aufgegangen ist, so laß uns doch gehen damit wir vor dem Symphoniefest auch die sonstigen Einrichtungen des heiligen Ortes kennen lernen. ■

Zum ersten Male in meinem Leben habe ich an mir selbst erfahren, welche Welten zwischen dem Staunen und der Verwunderung liegen. Hätte ich mich über die Reden meines Freundes nur gewundert, ich hätte ihn wohl für verrückt gehalten oder mich am Kopfe gefaßt, ob ich es nicht sei; aber ich staunte, alles begriffliche Verstehenwollen lag tief unter mir wie etwas Niedriges, es erschien mir alles selbstverständlich zu sein, und dennoch war dieses selbstverständlich Erscheinende ein ganz Neues. Alle Symphonieen und die große Messe Beethovens an einem Tage, das erschien mir, dem Staunenden, so natürlich zu sein, daß für die Verwunderung gar kein Raum blieb, und aus diesem großartigen Staunen kam ich während all des Folgenden nicht heraus. Kaum einmal regte sich in meinem Innern irgendwelches kritische Bewußtsein, ge-

schweige, daß ich es hätte äußern können. Und so zog ich dahin mit meinem Freund; nie fragte ich, ich sah, hörte nur und staunte.

Die Glocken hatten ihr Spiel schon eine Weile beendet, sie hatten, wie mein Freund erzählte, den jungen Tag feierlich begrüßt, wäre doch auch Sankt Ludwig immer mit der Sonne aufgestanden. Auf dem Wege erfuhr ich dann auch noch vielerlei, wovon das Wichtigste mitzuteilen notwendig erscheint. Der Wallfahrtsort Sankt Ludwig, der einzige, den es auf der Welt überhaupt noch gebe, existiere seit fünfzig Jahren, seit dem Jahr 180 der neuen, nach Beethovens Geburtsjahr fixierten Zeitrechnung oder seit dem Jahr 1950 der früheren, vulgären christlichen Zeitrechnung, was man dir, wie mein Freund mit etwas mitleidigem Spott bemerkte, leider immer noch besonders sagen muß, da du immer noch rein christliche Anwandlungen hast. So viel brachte ich aber doch heraus, daß wir demnach im Jahr 2000 christlicher Zeitrechnung leben mußten. Sanctus Ludovicus sei von den einzelnen neueren Kulturstaaen, die die Beethovensche Weltanschauung zur Staatsreligion gemacht hätten, angelegt und errichtet worden. Der eigentliche Wettbewerb zwischen den einzelnen Staaten bestehe, nachdem das Prinzip, alle Menschen seien Brüder, zum allgemeinen Lösungswort geworden sei, darin, Sankt Ludwig nicht nur zu unterhalten, sondern auch möglichst viele Musiker und Sänger sowie Zöglinge auf demselben zu haben. Ich wüßte doch — denn das lerne man ja in allen Schulen —, daß seit Gründung von Sankt Ludwig vor fünfzig Jahren noch keine Sekunde vergangen sei, ohne daß nicht in einem der Musik-Betsäle Beethovens Musik erklungen sei. Tag und Nacht werde gebetet, und zwar in fortlaufender Folge die Kammermusik, weil sie das Schaffensleben des Heiligen am zusammenhängendsten zur Darstellung bringe. Man sei gegenwärtig, wie er letzthin gelesen, beim 12500. Mal der Durchbetung angekommen. Wie gering erscheint doch dagegen, drückte sich mein Freund mit etwas erhobener Stimme aus, das ewige mechanische Gebetsprechen in den Klöstern und Kirchen früherer, dunkler Zeitalter; kann man den ungeheuren Fortschritt gegenüber dem früheren Glauben wohl deutlicher sehen als hieran? Jeder Mensch dürfe höchstens zweimal in seinem Leben nach Sankt Ludwig kommen, und natürlich nur dann, wenn er für den heiligen Ort qualifiziert sei. Wenn auch die Gesinnung eine Hauptrolle spiele, so könne doch ohne gute Kenntnisse niemand hinkommen. Was mich betreffe, so sei meine Wallfahrt nur deshalb genehmigt worden, weil ich einmal einen wirklichen und zwar wichtigen Aufsatz über Beethoven geschrieben habe,<sup>1)</sup> im übrigen

<sup>1)</sup> Ich muß hier zu einer Anmerkung greifen: Mein Freund meint damit wohl einen Aufsatz über Beethovens „Missa solemnis“ und die Neunte Symphonie in ihrem Zusammenhang, der zur Folge gehabt haben mag, daß die beiden Werke in einem Konzert zur Aufführung gekommen sind. Ich wüßte wenigstens sonst nichts, was mein Freund unter dem „wichtigen“ Aufsatz verstanden wissen wollte.

sei ich nicht unverdächtig, anderen Musikern außer dem heiligen Ludwig eine gewisse künstlerische Berechtigung einzuräumen, was mir sicher noch einmal das Genick brechen oder mich in die Verbannung führen werde. Der Andrang nach Sankt Ludwig sei trotz der Einschränkungen natürlich ganz außerordentlich, obgleich jeder Besucher nur einen Tag bleiben dürfe. Auch hinsichtlich des Lebensalters seien von den Staaten ganz bestimmte Vereinbarungen getroffen. Vor dem 20. Jahr dürfe niemand die Wallfahrt unternehmen, das Prinzip bestehe aber darin, daß im allgemeinen der Eintritt ins Leben als der richtige Zeitpunkt angesehen werde; denn man hätte die Beobachtung gemacht, daß das Erlebnis von Sankt Ludwig eine derartige Wirkung in sittlicher und auch geistiger Hinsicht ausübe, daß seither das ganze Niveau der Bevölkerung gestiegen sei. Man erkenne eigentlich jeden, der das Erlebnis von Sankt Ludwig hinter sich habe, auf den ersten Blick an dem tiefsinnigen Blick. Alle hervorragenden Stellen im Staatsleben seien nur von eigentlichen Ludwigianern besetzt, auch müßten alle Fürsten vom Herzog aufwärts in Sankt Ludwig gewesen sein, wie durch Übereinkunft sämtlicher Kulturstaaten beschlossen worden sei; seither übertreffe auch ein Fürst den anderen an Edelmut und innerer Erleuchtung. Ganz wunderbare Wirkungen übe Sankt Ludwig besonders auf die Frauen aus; ihre Hingabe sei teilweise grenzenlos, es komme alle Augenblicke vor, daß eine Frau für ihren Gatten sterben wolle. Eine sehr vornehme Dame hätte einmal versucht, ihren Gatten ins Gefängnis zu bringen, nur um ihm nach dorthin folgen, ihn befreien oder mit ihm sterben zu können. Zum zweitenmal dürfe man Sankt Ludwig erst am Abend seines Lebens besuchen, als schönste Vorbereitung auf den Tod; und so komme es denn, daß wir in Sankt Ludwig hauptsächlich jüngere und ältere Menschen treffen würden. Wer zum zweitenmal, in seinem Alter, die Wallfahrt unternahme, der sehne sich nachher förmlich nach dem Tode und weihe sich nur noch seinem innersten Leben, das darin bestehe, möglichst sämtliche Themen des heiligen Ludwig auswendig zu wissen, soweit er sie — was dem und jenem doch etwas schwer falle — in seinem bisherigen Leben noch nicht gelernt habe. Alte Männer und Frauen hätten ihre besonderen Zusammenkünfte, in denen sie sich die verschiedensten Themen vorsängen und sich aufeuerten, möglichst jedes Thema zu kennen und auswendigzuwissen. Es herrsche dabei ein edler Wettstreit, wie er wohl kaum jemals auf dieser Welt bestanden habe. Den minder Musikalischen sei man mit staatlich sanktionierten Textunterlegungen zu Hilfe gekommen, wozu die Briefe Beethovens benutzt worden seien. Es sei dabei nicht im geringsten darauf angekommen, dem Gefühlsgehalt der Musik entsprechende Worte zu wählen — wie wäre dies auch irgendwie möglich! — sondern es handle sich einzig darum, mit einem oder zwei charakteristischen Wörtern die Themen für geistig Unbemittelte leichter kenntlich zu machen.



Was die sonstigen Einrichtungen in Sankt Ludwig betreffe, so seien die der Erziehung und Forschung gewidmeten natürlich die wichtigsten. Selbstverständlich dürften nur die glänzendst begabten Individuen hierher geschickt werden, wo sie die letzte Ausbildung genössen. Da natürlich in sämtlichen Kulturstaaten nichts anderes als Beethoven gespielt werde, so sei auch der Vortragsstil ganz einheitlich. Außer den Etüden, deren Figuren Beethovenschen Werken entnommen seien, kenne man nun glücklicherweise allmählich nichts als die Werke Beethovens; früher bekannte Namen wie Bach, Händel, Mozart, seien beim gewöhnlichen Volk schon ganz unbekannt geworden, von den Werken wüßte es aber gar nichts mehr, nur bei ganz wenigen Historikern treffe man eine gewisse Kenntnis. Der ganze Stand sogenannter Musikhistoriker sei denn auch glücklicherweise der grimmigsten Verachtung preisgegeben, es habe jeder Gassenbube das Recht, ihnen Steine nachzuwerfen, wenn sich einer einmal auf der Straße zeige, und da diese Sorte von Gelehrten eine besondere Kleidung tragen müßte, um sich von den wahren Gläubigen auch äußerlich zu unterscheiden, so wisse jedes Kind sofort, wen es vor sich habe. Es gebe auch etwa sehr erheiternde Auftritte, wenn ein solcher älterer Mann — denn die ganze Gesellschaft sei im Aussterben begriffen, da die jüngere Generation bald klein beigegeben hätte — über die Straße komme, die Knaben ihre mit Sand und Knallerbsen geladenen Leonorenpistolen auf ihn richteten und ihn mit größtem Hallo unter Ausdrücken wie Dummkopf, Hintertreppenmann, Gottesleugner, dahinjagten. In den ersten Jahrzehnten der neuen Weltordnung hätte man ziemlich viel mit Sekten zu tun gehabt, besonders mit sogenannten Bachanten und Mozartnarren. Mit den letzteren sei man noch relativ leicht fertig geworden, da sie ihrer Internierung in Irrenhäusern nicht sehr viel Widerstand entgegengesetzt hätten, als man ihnen in Aussicht stellte, sie dürften dann fortwährend in Jahns „Mozart“ lesen. Einen jahrzehntelangen Kampf habe man aber mit den Bachanten geführt, und es tauche auch dann und wann wieder ein solcher Mensch auf, und zwar nicht zum wenigsten unter den Geistlichen. Es sei diese Sekte auch von einer Hartköpfigkeit, von einer Bigotterie, die in der ganzen Geschichte der Menschheit ihresgleichen suche. Sie schwöre nur auf ihren Glauben, behaupte, der Bach wäre beim Schaffen vom Heiligen Geiste besessen gewesen, so daß er selbst gar nicht gewußt habe, was er schaffe, wodurch seine Göttlichkeit aufs klarste bewiesen sei. In den ersten Jahrzehnten habe man denn auch sehr viele dieser Leute verbrannt; noch auf dem Scheiterhaufen hätten manche sogenannte Choräle gesungen. Viele seien aber auch von ihrem Glauben sofort abgesprungen, als sie merkten, der Wind wehe nun anders. Früher habe es noch eine Sekte gegeben, die so groß war, daß man fast von einer Partei reden konnte, und die auch dem neuen Weltstaat hätte gefährlich werden können, die

sogenannten Wagnerianer. Aber es sind dieser Partei, die zunächst verstanden hat, ein diplomatisches Verhältnis auf Grund einer zwar nicht klaren, aber dennoch nicht unverdienstlichen Schrift ihres sogenannten Meisters über den heiligen Ludwig mit der Weltreligion aufrechtzuhalten, ziemlich rasch die Wege abgegraben worden. Denn unsere Diplomatie — wir verdanken hierin der englischen sehr viel — war doch noch bei weitem klüger. Es gelang sehr leicht, der Partei die früheren Werke ihres Meisters abzusprechen; indem man ihr aber immermehr zusetzte, gab sie ein Werk nach dem anderen preis, bis auf den „Parsifal“, der das letzte und größte Werk dieses Mannes sein soll. Hieran hielt die Partei fest, und gerade das hatte man wollen. Denn nun kam — mein Freund lächelte listig — der Staatenbeschluß: Wohl dürft ihr an „Parsifal“ glauben, aber ihr verpflichtet euch, so ihr, wie ihr vorgebt, wirkliche Gralsritter seid, auf das Gelübde der Keuschheit, das Ehe- und Kinderlosigkeit selbstverständlich in sich schließt. So oder so, durch diese geniale Entscheidung war die Partei dem Untergang geweiht. Übrigens fielen die meisten hierauf sofort von ihr ab, nur ältere Männer und Frauen blieben ihr treu, von denen einige im allerhöchsten Alter in einem kleinen Orte Mitteldeutschlands — den Namen wußte mein Freund offenbar nicht mehr — noch leben sollen.

So weit mein Freund auf unserer Wanderung. Er hatte noch viel mehr erzählt, so auch über die höchsten Staatsprüfungen, die darin bestanden, daß man zwei Takte mitten aus irgendeinem Werk Beethovens vorgesetzt bekomme und der Kandidat wissen müsse, woraus diese Takte stammten, die wievielen Takte der betreffenden Komposition es seien, an welchem Tage und zu welcher Stunde Beethoven das Werk begonnen und beendet, wann er die ersten Ideen vom Heiligen Geist empfangen habe, und derartige Fragen mehr. Denn die Beethoven-Wissenschaft hatte im Verlauf der Zeit ungeahnte Fortschritte gemacht, seit die ersten Geister der verschiedenen Nationen in ihrer Förderung ihre höchste Lebensaufgabe erblickten. Von diesen Prüfungen wußte mein Freund auch manchen Einzelzug zu berichten. So habe einmal ein Kandidat behauptet, die betreffenden zwei Takte seien ganz genau bei Haydn zu finden. Der sei aber übel angekommen. Einerseits habe diese Antwort auf unerlaubte Studien hingewiesen und zweitens von der Gesinnungstüchtigkeit des Kandidaten das denkbar schlechteste Zeugnis gegeben. Er sei mit Anrechnung mildernder Umstände für sein sonstiges gutes Verhalten zum lebenslänglichen Florestan-Gefängnis verurteilt, also allmählichem Hungertode ausgeliefert worden. Der Florestan-Turm befinde sich übrigens in Sankt Ludwig.

Doch genug von den Erzählungen meines Freundes, denen ich mit ungebrochenem Staunen lauschte, trotzdem nicht unterließ, auch einigermaßen auf unsern Weg zu achten. Dieser war herrlich und führte durch die blumigsten Gefilde ganz sanft bergan, dem Wunderort entgegen,

der immer großartiger uns entgegenleuchtete. Allem Anschein nach waren all die Gebäude und der große Kirchentempel aus lauter Marmor von den verschiedensten Farben gebaut, und je näher wir kamen, um so wunderbarer leuchteten die Mauern und Türme in ihrer Farbensymphonie. „Neunerlei Farben,“ flüsterte mein Freund, als wir einmal dastanden und den wunderbaren Anblick auf uns wirken ließen. Unser Weg war übrigens nicht der einzige, sondern von allen Seiten führten Wege zu dem Weltmysterium, die dann allmählich in neun Straßen von größerer Breite einmündeten und nach den neun Toren der Stadt führten; von einer Straße zur anderen gab es aber auch Verbindungswege, so daß jeder zu dem Tore hineinkonnte, dem er den Vorzug gab. Die Straßenbezeichnungen lauteten auf: Weg der Ersten Symphonie, der Zweiten usw. Auch wir hatten zu wählen. Mein Freund wollte die Straße der „Neunten“ ziehen, ich aber, besonders in Anbetracht der herrlichen Gegend, die Pastoralstraße und auch deshalb, weil sie, wie ich kalkulierte, weniger begangen sei. Je näher wir der Stadt kamen, desto mehr Wallfahrern waren wir begegnet, die Frauen vielfach in griechischen Kostümen, manche auch in Männerkleidern mit „Fidelio“-Höschen, was gerade bei älteren Damen weniger hübsch anzusehen war, die Männer meist ähnlich gekleidet wie wir — denn auch ich hatte mich in einem Pilgerkleid entdeckt —, andere aber auch in etwas vernachlässigter, altmodischer Frackkleidung mit eingedrückten, recht kuriosen Zylindern, andere wieder sehr phantastisch nur mit einem Stiefel u. dgl., so daß immerhin eine ziemliche Mannigfaltigkeit herrschte. Die meisten strömten der Straße der „Neunten“ zu, auch die Straßen der Dritten, Fünften und Siebenten Symphonie waren ziemlich stark begangen, und als mein Freund mir endlich nachgab, zeigte sich, daß wir auf der Pastoralstraße ganz allein waren. Wir hatten es nicht zu bereuen. Sie führte zuletzt durch ein kleines, wunderschönes Wäldchen mit fröhlichem Vögelgesang und murmelnden Quellen, so daß ich beinahe Lust bekam, ein wenig mich ins Moos zu legen, und zum Himmel hinaufzuschauen, aber mein Freund drängte vorwärts. Und so kamen wir denn an unser Tor. Es war aber zu unserer großen Überraschung geschlossen, und zu meiner noch größeren fand sich die Inschrift über dem Eingang:

#### MENSCHLICHES — ALLZUMENSCHLICHES

und in kleinerer Schrift: Auch Heilige können einmal irren. Sollten wir umkehren, wofür mein Freund sofort stimmte? Ich zog aber die Glocke, und es erschien nach geraumer Zeit ein verwundertes, finsternes Gesicht eines älteren Mannes: Was, Sie wollen durch dieses Tor herein? Seit zwanzig Jahren bin ich Torwächter, und noch kein Mensch hat hier durch wollen. Sie müssen ja nette Brüder sein! Der

Wächter kam dann aber hinunter und — unsere Verwunderung war nicht gering — mit freudestrahlendster und fidelster Miene. Entschuldigungs, meine Herren, daß ich Sie so anfuhr, sagte er im Wiener Dialekt, das ist hier so Usus, wenn wir jemand zum erstenmal sehen, unser Heiliger war auch so, und zudem bin ich eigentlich verpflichtet, jedermann so barsch als möglich anzufahren, der durch mein Tor will. Gelegenheit habe ich aber nie gehabt, und ich hab' mir geschworen, der soll herzlich willkommen sein, der bei mir durch will, mag's auch wider das Reglement sein. Geltens, wie schön mein Wäldchen ist, fast so schön wie die Pastorale. Herrgott, sind die Leute dumm, daß sie dieses Werk nicht gerne haben, von wegen dem Programm, wie die Gelehrten sagen. Sie wissen auch nicht, wieviel ich von meinen Kollegen deshalb auszustehen hab'. Selbst der vom ersten Tor, durch das, weiß Gott, auch noch kein Mensch gegangen ist, meint, er sei was Besseres wie ich. Und der vom „Neunten“ spuckt immer auf die Seiten, wenn er mich sieht. Treten ein, meine Herren, Sie kriegen was zu trinken und zu essen, denn sonst bekommen Sie den ganzen Tag nichts, und dann führe ich Sie in Sankt Ludwig herum und zeige Ihnen alles. Kommen tut so wie so niemand, und da kann ich abkommen, und zur Not ist's Bärbchen da zum Aufmachen. He, Bärbchen, bring den Pastoralwein und was zu essen, 's sind vernünftige Menschen da!

Mein Freund war offenbar sehr ernüchtert über diesen wenig distinguierten Empfang, ich ließ mich aber von dem Alten mit den funkelnden Äuglein ohne weiteres unter den Arm nehmen und in das mit hübschen Landschaften geschmückte Turmzimmer führen. Zudem war das Bärbchen ein blitzsauberes Bauernmädchen, und zuletzt war auch mein Freund froh, durch dieses Tor gekommen zu sein, weil Vater Joseph uns die Stadt zeigen wollte, von der selbst mein Freund nichts Genauerer wußte, weil darüber ein gewisses Stillschweigen beobachtet wurde, damit das Mysterium um so geheimnisvoller und neuartiger wirke. Wir blieben auch nicht lange, da mein Freund sehr drängte, während ich mit dem Alten gern geplaudert hätte. Wir gingen auf die Straße, die Geschwister Malfatti-Straße hieß, wie denn all die vielen kleineren und größeren Straßen nach Frauen genannt waren, die Beethoven gekannt hatte. Es war mehr eine Nebenstraße, hauptsächlich aus Wohnhäusern bestehend, führte aber bald zu dem Coriolanplatz, in dessen Mitte sich ein großes Denkmal befand, den römischen Helden in der Szene mit seiner Mutter darstellend, beide, Mutter und Sohn, mit einer offenen Notenrolle in der Hand, die sie gegeneinander hielten. Ich sah genauer zu und entdeckte auf der einen ein hartes, auf der anderen das weiche „Coriolan“-thema in den Stein eingehauen. Mein Freund schien fast erschüttert über die Großartigkeit dieser Idee, unser Führer, der nun ebenfalls wieder

ernst und feierlich geworden war, sagte: Nehmen Sie dort die Hörrohre, die vom heiligen Ludwig stammen, und dann können Sie die Themen auch hören. Mein Freund kniete ohne weiteres nieder, als er das Rohr an sein Ohr drückte, und tatsächlich hörten wir nun auch die Themen dieses Werks, hart aneinandergesetzt, in einem ganz eigenartigen Wechsel, der der Idee des Denkmals entsprach. Ich war dieses Mal schneller fertig als mein Freund. Dort ist die Bibliothek, sagte unser Führer, wenn Sie wollen, gehen wir schnell hinauf.

Ich kann mich mit all den Beschreibungen dessen, was wir sahen, nicht lange aufhalten, alles war so außerordentlich: der Eingang, die Inschriften, der Aufgang, das Lesezimmer usw., und muß mich auf das Wesentlichste beschränken. Der Bibliothekar zeigte uns die gewaltige, aus über 500 000 Bänden bestehende, natürlich einzig Beethoven betreffende Bibliothek. Hier, sagte er, nachdem er uns in das zweite Stockwerk geführt hatte, sind einzig die Forschungen über die „Unsterbliche Geliebte“ enthalten, die unseren größten Schatz ausmachen. Es sind jetzt nahezu 100 000 Bände teilweise von größtem Umfang. Wir traten in den fast die ganze Ausdehnung des Gebäudes einnehmenden Raum. Mir wurde fast schwül, als ich die Zehntausende von Büchern erblickte. Der Bibliothekar machte uns aufmerksam, wie die chronologisch gestalteten Bücher immer umfangreicher wurden: Relativ klein an Umfang beginnend, nahmen sie immer zu, die letzten tausend Bände hatten in größtem Buchformat ein paar tausend Seiten. Dazwischen standen auch wieder kleinere Kompendien. Sehr groß war auch die Unterrichtsliteratur meist unter dem Titel: Anleitung zum Studium der Identifizierung der Unsterblichen Geliebten. Andere wieder: Maßgebende Kritik der bisherigen Methoden. Manche Bücher trugen sehr temperamentvolle Überschriften, so: 's ist doch die Guicciardi!! Und daneben: Über die infam lügnerische Methode des sauberen Herrn Haschischer in Sachen der „Unsterblichen Geliebten“. Und weiter: Die Wahrheit siegt! Unumstößliche Beweise, daß Therese die „Unsterbliche Geliebte“ war, welchem dicken Buche fünf noch größere mit Widerlegungen folgten. Und derartiges vielfach. Dann kamen auch dicke Bücher mit „kleineren“ Beiträgen: Identifizierung der Papierfabrik, aus der das Papier zum Briefe . . . stammte. Darin schloß sich wieder eine ganze Literatur über die Geschichte der „Unsterblichen“ Papierfabrik. Ferner wurde das österreichische Postwesen, das in dieser Frage eine so bedeutende Rolle spielt, in einer Anzahl Bände behandelt. Auch der Stammbaum der Pferde, die Beethoven gezogen hatten, war zu finden, natürlich wieder mit manchen Spezial- und Streitschriften, eine z. B.: Ungarische oder deutsche Pferde? Und so ging es fort. Mir schwindelte ordentlich der Kopf, doch fragte ich bescheiden den Bibliothekar, wer denn nun die „Unsterbliche Geliebte“ sei, was man doch sicherlich heraus-

gebracht habe. Er schüttelte traurig den Kopf. Leider ist in dieser fundamentalen Frage immer noch keine Klarheit erzielt, und es muß deshalb immer noch der größte Fleiß und Scharfsinn daran gesetzt werden. Die Schwierigkeiten häufen sich auch immer mehr, denn die meisten und hoffnungsvollsten Gelehrten sterben darüber weg, bevor sie nur die wichtigste frühere Literatur durchgearbeitet haben. Es sind aber trotzdem bis dahin dreiunddreißig Frauen als wahrscheinliche „Unsterbliche Geliebten“ rekognosziert worden. Ja, unser Heiliger hat es uns in dieser Frage schwer gemacht. Warum, sagte er leise mit einem Seufzer, mußte er auch so viele Frauen gekannt und angeschwärmt haben. Man wird aber dennoch, meinte er mit hoffnungsvollem Blicke, zum Ziele kommen, seitdem das Institut zur Erforschung der „Unsterblichen Geliebten“ stark vergrößert worden ist und einen eigenen Bau erhalten hat. Ohne Institute, wie soll sich da geistig arbeiten lassen! Nächstens wird auch die ganze Geliebten-Bibliothek hinüber geschafft, da wir zudem für die übrige Literatur keinen Raum mehr hätten. Das Institut würde ich mir übrigens, setzte er hinzu, in den äußeren Einrichtungen — die innern sind natürlich Staatsgeheimnis — ansehen.

Wir verabschiedeten uns von dem freundlichen Herrn, und kamen dann durch die Maria von Erdödy-Straße auf den „Forscherplatz“. Hier stand ein großes Denkmal mit drei Männern, die sich gegenseitig die Hände drückten, als versicherten sie sich gegenseitig der höchsten Hochachtung. Bei dem ersten stand: Ernst Ortlepp, Begründer der metaphysischen Methode, beim andern: Wilhelm von Lenz, Begründer der trunkenen Methode (in kleinerer Schrift war noch zu finden: In der Trunkenheit liegt Wahrheit). Der dritte Forscher hieß Alfred Beethovenlieb (das Wort Christlieb hatte man sinnig geändert) Kalischer, Begründer der erkenntnis-theoretischen Methode auf Gemüts-Untergrund. In Reliefform war auch das Bild Anton Schindlers angebracht, doch fehlte jede Bemerkung; offenbar war man über diesen tiefsinnigen Mann noch nicht ganz ins Klare gekommen. Von Männern wie Thayer und Nottebohm war keine Spur zu entdecken. Auf den einzelnen Seiten des Platzes befanden sich dann auch die verschiedenen, der Wissenschaft gewidmeten Gebäude: die Universitas litterarum Beethovenianarum, die aber heute geschlossen war, was mir sehr leid tat, denn ich hätte gerne gesehen, welche Kollegien gelesen würden, und ferner, der Universität gegenüber und ihr an Umfang nicht viel nachgebend, das Institut zur Erforschung der Identifizierung der „Unsterblichen Geliebten“. Hier beschlossen wir schnell hineinzugehen. Unser Führer hatte mir schon erzählt, daß gegenwärtig fünfundfünfzig Gelehrte beschäftigt seien; neulich seien wieder einige Herren gekommen, von denen einer ganz neue Theorien mitgebracht habe. Übrigens sei jeden

Tag in der Frühe Sitzung, die zwar nicht öffentlich sei, aber er könne es vielleicht veranlassen, daß wir wenigstens einen Blick in die gerade jetzt stattfindende Sitzung tun könnten. Eine ganz eigenartige, fast weiblich anmutende Atmosphäre empfing uns schon in dem Treppenflur des Gebäudes, die, je weiter wir gingen, um so benebelnder und zugleich ekstatisch wirkte. Ich bemerkte nur so viel, daß es außer den vielen Zimmern für die einzelnen Gelehrten noch die besonderen Institutsräume gab, so „Genealogische Forschungen“, „Orthographisches Sitzungszimmer“ usw., auch ein Laboratorium zur Eruierung von Falsifikaten fand sich darunter. Vor dem allgemeinen Sitzungszimmer, in dem jeden Tag über die Fortschritte berichtet und die Frage in Diskussionen erörtert wurde, hielt ein Mann in Amtsuniform Wache. Unser Führer unterhandelte mit ihm, ob wir in den Vorraum eintreten dürften. Leider unmöglich, meine Herren, die Gelehrten sind in einer scharfen Debatte begriffen und da darf kein Mensch hinein. Indessen will ich Ihnen gestatten, einige Minuten lang mittelst der Hörrohre die Reden verfolgen zu können. Was ich da hörte, ging nun über eine scharfe Debatte erheblich hinaus. Die Gelehrten waren offenbar im hellsten Aufruhr, fortwährend hörte man die Klingel des Vorsitzenden und Silentium rufen. „Der helle Blödsinn ist's, was Sie behaupten. Sie haben nicht ein Brett vor dem Kopf, ha, wenn's nur ein solches wäre, das zerschläge ich mit meiner Faust auf einen Schlag, nein, eine Festungsmauer haben Sie vor Ihrem Schädel. Eine derartige Behauptung, Beethoven habe den Brief überhaupt nicht fortgeschickt, weil er ihm zu ekstatisch vorgekommen sei!“ „Der Brief ist nun einmal nicht fortgeschickt worden, man sieht dies auch daran, wie er gefalzt ist. Meine Herren, auf der Post . . .“ „Ein Sakrileg übrigens,“ schrie es von einer anderen Seite, „schmeißt ihn raus.“ „Mäßigen Sie sich,“ von der Seite, wo auch die Klingel ertönte. „Raus mit dem Kerl!“ „So etwas kann nur ein Jud behaupten!“ „Wie, ist's ein Jud?“ „Haut ihn . . .!“ Gerade hier hängte die Wache mir das Hörrohr wieder ab, und ich hörte nichts mehr. Mein Freund zitterte an allen Gliedern, unser Führer, der ebenfalls gehorcht hatte, sagte indessen ruhig: Beruhigen Sie sich, so geht es hier oft zu. Es ist wohl der neue Gelehrte, der den heutigen Aufruhr angerichtet hat. Die neuen Theorieen regen wohl immer auf. Ich war froh, daß wir gingen, denn die eigentümliche Luft in diesem Hause sagte mir nicht zu.

Am Sankt Ludwig-Museum vorbei, das wir nicht besuchten, kamen wir nun durch weitere Straßen auf den Leonorenplatz mit dem Leonorentheater, in dem täglich, wie unser Führer mitteilte, die Oper „Leonore“ gegeben würde, und zwar jeden Abend in sämtlichen Bearbeitungen. Die Aufführungen schließen sich, erklärte er, direkt denen des Symphoniezyklus an, so daß Sie noch ganz gut hingehen können. Sie dauern sechs

Stunden, von fünf bis elf Uhr, und was ein richtiger Ludwigianer ist, besucht dann allermindestens noch das Quartetthaus, wo speziell für die Opernbesucher noch die letzten sechs Quartette gespielt werden. Übrigens, fuhr er fort, ist es allmählich Zeit für das Symphoniefest, wenn ich Ihnen auch den Rat geben würde, vorher allermindestens noch den Tempel der Athene zu besuchen, in dem tagsüber fortwährend Gottesdienste in Form von Vorträgen gehalten werden. Sie brauchen ja nicht alle Symphonieen zu hören, fehlen Sie nur nicht bei der Pastorale, das würde mich kränken. Mein Freund wollte indessen nicht auf den Genuß der neun Symphonieen und der Messe verzichten, während mir der Rat des Alten gut gefiel. Und so trennten wir uns, da zudem die Versicherung gegeben wurde, wir würden uns leicht im Symphonie-Kirchentempel treffen, wenn mein Freund sich etwas im Hintergrund aufhalte. Vater Joseph zeigte mir denn auch vieles und erklärte auch fortwährend, so daß ich stundenlang brauchte, um alles anzusehen.

Wir kamen auch an dem kleinen Tempel des ewigen Feuers vorbei, in dem seit fünfzig Jahren ununterbrochen die Beethovensche Kammermusik gespielt wurde. In dieses Allerheiligste dürfen nur Fürsten und hohe Staatspersonen hinein oder nur solche, die gewillt sind, einem ganzen Zyklus, der achtzig Stunden dauert, beizuwohnen, wozu u. a. das Zeugnis eines Hungerkünstlers nötig ist, der dafür garantiert, der betreffende halte wenigstens nach dieser Seite hin den Besuch, die höchste Ludwigianische Prüfung aus. Wenn sie aber einschlafen, warf ich ein. Oh, da wird kontrolliert, und zwar jede Viertelstunde, und man fliegt mit Schimpf und Schande hinaus, wenn man eingenickt ist. Es sind nicht sehr viele, die diese Prüfung wagen, dann und wann ereignen sich auch Tobsuchtsanfälle; die glücklichen Kandidaten, die ich sah, hatten ganz verglaste Augen, aber es war im ganzen Gesicht ein Ausdruck, der zum Höchsten berechtigt. Sie fragen nach den Musikern? Diese haben es sicher nicht leicht, aber die Aufgabe wird dem Erhebendsten zugerechnet. Es sind übrigens die sechs besten Streichquartette der Welt, ebensoviel Pianisten und dann eine Reihe Bläser usw. angestellt. Hier sind wir übrigens auf dem Unsterblichen Geliebten-Platz angekommen, und dort ist der Tempel der Athene oder, wie die Studenten ihn nennen, das geistige Erholungsheim, weil die dortigen Vorträge ihnen zu populär erscheinen. Der Platz enthielt ein merkwürdiges großes, aus glänzendem weißem Marmor bestehendes, aber leeres Denkmalpostament. Ich sah fragend nach meinem Führer. Das wäre das Denkmal der Unsterblichen Geliebten, wenn man nur einmal wüßte, wer diese Heilige wäre. Das leere Postament ist der Schandfleck in ganz Sankt Ludwig, und Sie können sich denken, mit welcher Aufmerksamkeit die Forschungen verfolgt werden. Daß eine Extra-Zeitung besteht, habe ich vielleicht vergessen zu sagen. Es sind einige Male die Statuen von Unsterblichen Geliebten drauf gewesen, aber



sie mußten immer wieder entfernt werden, als andere Forschungen die Unhaltbarkeit bewiesen.

Wir traten nun in den Tempel der Athene ein, der, trotzdem das Symphoniefest schon längst begonnen hatte, mit vielen Leuten, besonders Frauen, gefüllt war. Ein magisches Licht strahlte, auf einer Art Podium mit der Kolossalbüste Beethovens stand ein älterer Mann mit langem Bart und in griechischer Kleidung, der indessen auch das christliche Attribut in Form eines Kreuzes nicht fehlte.

Das alte Christentum mußte zugrunde gehen, sprach er, weil es auf der begrifflichen Exegese aufgebaut war, der es den weitesten Spielraum bot. Noch jede Zeit, jeder an und für sich bedeutende Mann hat die früheren Evangelien anders ausgelegt, mit dem Resultat, daß man nicht mehr wußte, was Christentum ist. Man wollte mit dem Verstand erfassen, was einzig und allein dem Ahnungsvermögen vorbehalten bleiben muß, und darum mußte die neue Religion im Zeichen der Musik, und zwar in dem der allein wahren des heiligen Ludwig, siegen, mußte siegen, als man endlich diese Musikreligion voll begriff. Es hat früher Irrlehrer gegeben, die wollten diese Musik auch verstehen; wie schmähsch sind ihre Versuche gescheitert, mußten sie scheitern, denn sie waren eine Versündigung wider den Heiligen Geist. Wer denkt heute noch, wenn er Beethovensche Musik hört? Gibt es noch einen einzigen Menschen, der dies tut? Das Reich der Unbewußten mußte triumphieren, mußte seine allgewaltige Kraft offenbaren, als man endlich erkannt hatte, daß der heilige Ludwig der inkarnierte Gottessohn sei. Hier stieß mich der andächtig zuhörende Vater Joseph leise an die Achsel, mich bedeutend, es sei, wenn ich noch die „Pastorale“ hören wolle, Zeit zum Gehen. Ich ging auch ganz gern, denn das fortwährende „Muß“ des Redners war doch nicht so ganz meine Sache. Und nun stiegen wir die gewaltige Treppe zu dem Symphonie-Kirchentempel empor, das Ganze eine Anlage, die der Akropolis entsprach. Mein Staunen kannte keine Grenzen, als wir, ganz allein, den gewaltigen Bau hinaufstiegen. Und dann traten wir ein, die letzten Klänge des Dithyrambus der Fünften Symphonie trafen gerade noch unser Ohr; wir sahen auch, daß der gewaltige Tempelraum sonnenhell erleuchtet war, dann, nach dem letzten Takt, wurde das Licht matter und schimmerte, als die Sechste Symphonie begann, ins Grüne hinüber, veränderte sich aber im Verlauf des Werkes in verschiedenster Weise, indessen so diskret, daß man sich dessen kaum bewußt wurde. Allem nach war man über das Farbensehen unterdessen ins klare gekommen und hatte die in früheren Zeiten als ganz subjektiv bewertete und besonders bei Dilettanten vorkommende Erscheinung als Gesetz erkannt und in den Dienst des Musikgenusses gestellt. Der gewaltige Raum mochte gegen zehntausend Personen fassen. Man kniete auf kleinen, schmalen Polster-

schemeln und konnte zugleich den Kopf anlehnen; wer wollte, konnte sich übrigens auch der Länge nach hinlegen. Keiner beobachtete den anderen, die Leute waren wie im Rausch, dann und wann ein stiller Seufzer, der wie Sterben klang. Nimm mich! Ich komme! O! ich vergehe! waren das einzige, was man außer der Musik etwa hören konnte. Vom Orchester, das sicherlich aus etwa dreihundert Spielern bestehen mußte, sah man nichts. Dort, wo in gewöhnlichen Konzertsälen sich das Podium befindet, stand, in der gewaltigen Kuppel eingebaut, eine ungeheure Beethoven-Skulptur, das größte Wunder von Sankt Ludwig. Ihr hatte allem nach der Klingscher Beethoven zum Vorwurf gedient, bloß war das Ganze in so ungeheuren Dimensionen angelegt, daß man um so eher an den berühmten Zeus des Phidias dachte. Nur schwebte über dem Haupte Beethovens auch eine Taube. Nie werde ich den gewaltigen Anblick dieses Denkmals vergessen. Die Siebente, Achte Symphonie gingen vorüber in Aufführungen, die in ihrer Art unvergleichlich waren; dann hob die Messe an, mit Chören, wie man sie im gewöhnlichen Leben nur erträumen kann; auch sie ging vorüber, die Menschen rührten sich nicht. Schiefen sie oder konnten sie alles aufnehmen? Ich weiß es nicht. Und dann begann die Neunte Symphonie, aschfahl war die Beleuchtung beim Anfang, der sich anhörte, als müßte die Welt nochmals geschaffen werden, vorüber jagte das Scherzo, wie in Himmelshöhen erklang das Adagio. Wie eine Konvulsion ging's durch die ganzen Zuhörer, als die Schreckensteine brandeten, dann aber, beim Baritonsolo, erhob sich alles aus seiner knieenden oder liegenden Stellung, wie befreit von einem Alp. Die verglasten Augen vieler Zuhörer belebten sich allmählich wieder, unwillkürlich gab man sich die Hände, als der ewige Hymnus an die Freude erklang, man sah sich feurig an, als die Worte: „Eines Freundes Freund zu sein“ und „Wer ein holdes Weib errungen“ dahinjubelten, manche sangen sogar mit, man stürzte wieder nieder bei den Worten: „Ihr stürzt nieder, Millionen“, dann aber, bei der letzten Stelle von: „Seid umschlungen, Millionen, diesen Kuß der ganzen Welt“, gab's kein Halten mehr. Man warf sich einander in die Arme, küßte sich, mein Freund umarmte mich derart, daß ich fast zu Boden stürzte. Ich riß mich endlich mit den Worten: Freund, alles nur um eins, laß mich heute frei; morgen, soviel du willst.

Ich sagte das nicht deshalb, weil neben uns eine reizende junge Dame gewesen war, die ich so gut umarmen hätte dürfen wie ihr Nachbar, sondern ich hatte Laute gehört, die etwas anderes als nur Entzücken ausdrückten. Und das Bild hatte sich wirklich geändert. Männer hatten die Frauen anderer geküßt, die eigenen rebellierten; nach dem ersten Rausch schien man teilweise etwas kritisch in der Auswahl geworden zu sein; ältere Männer suchten sich jungen Frauen, alte Frauen jungen Männern in

die Arme zu werfen, die jungen Damen waren umringt, ältere wurden rücksichtslos weggestoßen, man schrie, brüllte, kreischte, stieß sich. Die Musik hatte eben geendet, da, ein Stoß — und plötzliche Dunkelheit trat nach der blendenden Helligkeit ein, nur die Kuppel erstrahlte in einem düsteren Lichte, alles läßt sich los und steht wie erstarrt da, und, Himmel und alle Götter, was geschah! Die Skulptur bewegte sich, Beethoven stand langsam auf, turmhoch erhob sich die ungeheure Riesengestalt, der Adler flatterte wie das mächtigste Luftschiff, dumpf grollte der Donner — die Taube war verschwunden —, die Augen des Gewaltigen schossen unheimliche Blitze, all die Menschlein warfen sich hin und der Schrei: Erbarmen, Allgewaltiger! erschallte aus Tausenden von Kehlen. Immer ungeheurer wuchs die dämonische Gestalt empor — und da, sieh hin, sie erhebt den Riesenarm, die Lippen scheinen sich zusammenzuziehen, urplötzlich und nur eine Sekunde lang durchzuckt sie etwas wie Humor, und dann, der Arm reckt sich aus — und mit Sturmesgebraus erschallt mit fürchterlicher Betonung das eine Wort: **Bande!** Ein furchtbarer Krach, ganz Sankt Ludwig stürzt zusammen und begräbt alles in seinen Trümmern, ich fühlte noch den gräßlichen Anprall . . .

„Aber Mensch, was machst du? Laß, gib doch das Buch frei!“  
Wirr schaute ich auf, mein Freund hatte mich kräftig gepackt und suchte meinen Händen das von mir halb zerrissene Buch über den projektierten Beethoven-Tempel zu entreißen . . .

---

# RICHARD AUF NAXOS UND ARIADNE BEI WERTHEIM

EINE TRAGI-BURLESK-SERIÖS-KOMISCHE GEMISCHTWARENHANDLUNG IN  
ZWEI ETAGEN

MIT VERLARVTEM TIEFSINN<sup>1)</sup> UND UNVERLARVTEM BLÖDSINN,  
OHNE HUGO, ABER MIT HAUTGOUT

VON MEPHISTOPHELES

---

## Figuren:

Theseus }  
Ariadne } tiefsinnig verlarvte Personen  
Bacchus }

Der kleine Bahrsifal, ein stubenreiner Tor, Theseus' und Ariadnes letzter  
Sprößling

Serbin Nedda, eine zeitgemäße Kohl- (o Tortur!)-:



Sängerin

Harlekin, alias Kasperl

Molièrefutschio, Neuein(hin)richter

Tüfteldrin, ein miraculöser Zirkusregisseur

Picus, ein tiefsinnig-verlarvter Dernier-Cri-Dicker

Alexander der Kleine (nicht zu verwechseln mit Alexander dem Grossen!),  
ein alpin-juristisch-kritisch-pianistisch „anhalt“end bemühter Hof—rat

Isidor Veilchenstein, Rayonchef der „Abteilung für deutsche Ideale“ bei  
Wertheim

Anna Jade } Mannequins in der „Abteilung für französische Ideale“  
Extradry Jade } bei Wertheim

Eine stumme Stimme aus dem Pöblikum

Echo

Chor: 10000 Hausknechte unisono (Eine Reichstagswahlstimme!)

---

<sup>1)</sup> Ein Wiener Kritiker, der ebenfalls den geweihten Vornamen „Richard“ trägt, hat die Handlung der „Ariadne auf Naxos“ in der „Neuen Freien Presse“ für „verlarvten Tiefsinn“ erklärt und folgendermaßen interpretiert: „Richard Wagner (Theseus) hat das Musikdrama (Ariadne) auf einer wüsten Insel (Naxos) sitzen lassen. Nun kommt Richard Strauß (der junge Gott Bacchus) und erlöst das Musikdrama (Ariadne)“ . . . Selbstverständlich ist der gleiche „verlarvte Tiefsinn“ auch in obiger Gemischtwarenhandlung zu finden. Die Larve der übrigen Personen zu lüften, bleibt indes dem Schafsinn des Pöblikums überlassen. Für solche, die der Mythologie unkundig sind, sei jedoch noch bemerkt, daß Picus, ein lateinischer Wahrsagegott und Dämon des Düngers, von Circe in einen Specht verwandelt wurde, weshalb der sonderbar geschäftige Vogel auch noch heute diesen Namen trägt. Überall verlarvter Tiefsinn!

# 1. Etage der Gemischtwarenhandlung.

Schauplatz: Eine wüste Insel mit noch wüsterer Musik.

Aria der Ariadne:

Will sich Theseus ewig von mir wenden . . .

Theseus: Ei, herrjähmerschne, sei stiller,  
 Das ständ alles schon im Schiller,  
 Es ist allerhöchste Zeid,  
 Denn ich sterb gleich in Bayreuth.  
 Doch eh ich werde stürben,  
 Muß ich mein Reich verärben,  
 Mit mir ist's eh schon aus —  
 Gleich kommt der Richard Strauß.  
 Der wird mich übermeisdern,  
 Meinen Namen überkleisdern,  
 Fährt der erst seinen Mist an,  
 Veraltet ist dann „Drisdan“,  
 Ja, auch die Nibelungen,  
 Die haben ausgesungen,  
 Und mir bleibt in Wahlhall  
 Nur noch der Bahrsifal.  
 Doch den auch wird man stürzen  
 Schon 1914,  
 Dann bin ich mausedod,  
 Es herrscht die Feuersnod.  
 Salomisch und elektrisch,  
 Hysdärisch — ebilebdisch  
 Und in der Näh ein Heu  
 Ganz offen ohne Scheu —  
 So wird man dann dich lieben,  
 Duh drob dich nich bedrieben.

Ariadne: Hilfe, mir wird schwach!

Echo: Ach! Ach!

Picus: Merk auf, o Volk, die Sache ist symbolisch,  
 Sofort interpretier' den ganzen Kohl ich:  
 Die wüste Insel ist das Ideal,  
 Das selten einbringt eine hohe Zahl,  
 Gar schlecht wird sie die Lieb dem Theseus lohnen,  
 Der neue Gott bringt ihr die Millionen.

Bahrsifal (brüllend): Uäh, Uäh!

Theseus: Warum heulst Du denn, dummer Junge?

Bahrsifal: Ach, Baba, ich fürcht mich so! Wenn Du frei wirst,  
 will mich der Tüfteldrin auch in den Zirkus bringen.

10\*

**Theseus:** Gott Strambach! Wir haben doch den Bahrsifalschutzbund!  
**Stumme Stimme aus dem Pöblikum:** Nötiger wär schon ein Molière-schutzbund!

(Reichstags-Wahlküren reiten durch die Luft)

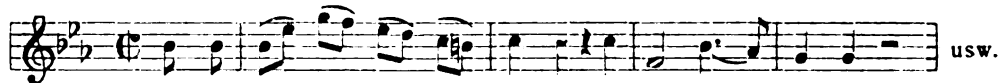


**Theseus** (mit den ihm gnädigst zugebilligten 100 000 Wahl-Stimmen):

Läb wohl, du gühnes,  
 herrliches Gind!  
 Du meines Herzens heiliger Sdolz,  
 läb wohl! läb wohl! Nu, läb eegahl wohl!  
 Nur einer freie die Braut,  
 der frecher als ich, der Gott!

(Durch die Luft ab)

**Ariadne:**



Mich ver-riet der Un-dank - ba-re, der Un-dank - ba-re!

**Harlekin:** Da sieht mans wieder, den Wolfgang Amade, den vergißt sie nie!

**Picus:** Alles verlarvter Tiefsinn, meine Herrschaften!

**Alexander der Kleine** (zu Ariadne): Aber Gnädigste, mit der abgedroschenen Kinderetüde imponieren Sie uns doch nicht mehr. Da hat Meister Bacchus doch ganz andere Sachen geschrieben.

**Theseus** (fern aus wolkigen Höhn): Hojotoho, Hohe! Hohe!

**Echo:** O jemineh!

**Bahrsifal** (zu Ariadne): Cosi, Mama, fan tutti!

**Serbin Nedda** (Kohl- o Tortur-Arie):

Kommt der neue Gott gegangen,  
 Hingegeben sind wir stumm  
 Ad libitum.

**Echo:** Dumm! Dumm!

**Serbin Nedda:** Bald, Ariadne, du wirst sehn,  
 Wird der steife Bursch sich drehn!  
 Der Alte hat dich einst verfi-  
 ffffff-führt,  
 Doch jetzt hat er sich ausgeco-  
 cocococo-componiert.  
 Drum sei nicht länger so pi-  
 pipipipipipipiquiert,  
 Mir hat er niemals im-  
 popopopopopo-imponiert!

(Aufzug des Bacchus, begleitet von Molièrefutschio, Tüfteldrin, Alexander dem Kleinen, Picus, Veilchenstein, Anna Jade und Extradry Jade)

Bacchus: Respekt vor dem Willen des Genie!

Echo: Nie! Nie!

Bacchus: Nieder mit dem blöden allgemeinen Wahlrecht!

Echo: Echt! Echt!

10 000 Hausknechte (unisono hinter der Scene):

Damischer Himmelhund, damischer!

Vierecketes Rindvieh, vierecketes!

Picus: Alles verlarvter Tiefsinn, meine Herrschaften!

Molièrefutschio, Tüfteldrin, Alexander, Veilchenstein: Gloria!  
Victoria! Hosiannah!

Echo: Anna!

10 000 Hausknechte (hinter der Scene): Wart, bal wir kemma!

Echo: Emma!

Stumme Stimme aus dem Pöblikum: Und das soll der Bacchus sein?  
Der schaut ja aus wie der Gambrinus!

Harlekin: Freilich, er ist ja auch der Neffe vom Pschorr!

Molièrefutschio, Tüfteldrin, Veilchenstein, Anna Jade und  
Extradry Jade (pianissimo):

Kommt der neue Gott gegangen,

Hingegeben sind wir stumm!

Alexander der Kleine (fortissimo): Tschingdabum! Tschingdabum!

Bacchus: Sei doch still, Mann!

Echo: Dillmann?!

Picus: Lauter vertiefter Larvsinn, meine Herrschaften! Das Echo ist  
nämlich sozusagen die öffentliche Meinung.

Bacchus (zu Ariadne): Du schönes Wesen! Bist du die Göttin dieser  
Insel?

Echo: Pinsel!

Ariadne: Ich weiß nicht, was Du redest.

Mein Sinn ist wirr vom vielen Liegen ohne Trost.

Beflügelt dich denn nicht, was hier geschehen muß?

Echo: Stuß!

Stumme Stimme aus dem Pöblikum: Echo, das ist ja gar nicht wahr!

Echo: Aber es reimt sich.

Veilchenstein (zu Bacchus): Lasse se mich nor mache, ich versteh doch  
noch mehr vom Geschäft als Sie.

Echo: Ausgeschlossen!

Stumme Stimme aus dem Pöblikum: Echo, das reimt sich ja gar  
nicht!

Echo: Aber es ist wahr!

Veilchenstein (zu Ariadne): Gestatte Se, daß ich mich Ihne vorstell: Mei Name is Isidor Veilchenstein, Rayonchef von der Abteilung für daitsche Ideale in der beriehmte Firma Wertheim von Berlin. Ich sage Ihne nor: e große Firma, e faine Firma, e solide Firma, e noble Firma. Mer habe kei Konkurrenz zu firchte. Nirgends werde Se so preiswert bedient wie bei uns. Alles könne se hawe bei uns. Wünsche Se e neues Kleid oder e neue Hut — komme Se nor zu uns. Wolle Se hawe Schlafwagebillets oder Käs, Klavierauszüg oder Stiefelwicks, Zahnbürste oder Aeroplane, de goldene Klassikerbibliothek oder Nachtgeschirr — komme Se nor zu uns. Mer hawe aber auch e Abteilung for daitsche Ideale, und ich bin der Rayonchef. Eröffne wolle mer die Branche mit der Generalvertretung vom „Neue Gott“. Se werde frage: wie komme wir zum neue Gott? Nu, Geschäft ist Geschäft, und schließlich: auch der neue Gott ist ja einer von unsere Leut. Überhaupt: wir arbeite nur mit unsere Leut. Wie heißt Hugo von Hofmannsthal? Nu, sein Großvater war Präsident von der jüdische Kultusgemeinde in Wien. Wie heißt Ernst Stern? Kann mer hawe so viel Talent, wenn mer net is einer von unsere? Wie heißt Max Reinhardt? Hab ich ihn doch schon gekennt, wie er hat noch geheiß — nebbich — Goldmann. Nu, und Richard Strauß? Wie heißt Strauß? Habe Se schon emol gekennt e Goi, wo hat geheiß Strauß?

Stumme Stimme aus dem Pöblikum: Aber er ist doch ein Goi!

Veilchenstein: Gott der Gerechte! Wie heißt Goi? Is er auch e Geburtsgoi, so is er doch ka Gesinnungsgoi. Mir genügt das fors Geschäft. Also ich sage Ihne, Frau Ariadne, Se werde bei uns bedient coulant und reell.

Ariadne (deklamierend): Laß meine Schmerzen nicht verloren sein!

Veilchenstein: Nor ka Angst net, bei uns geht nix verloren.

Ariadne: Sind meine Schmerzen mir auf immer, immer genommen?

Veilchenstein: Mer zahle Ihne Schmerzensgeld, wenn Se heirate de neue Gott. Nu, sage mer 3 Procent vom Reingewinn und e Procentche Provision für meine Bemühunge.

Ariadne: Das waren Zauberworte! Weh! So schnell!

Nun giebt es kein Zurück!

Ein Ding wächst so leicht ins andere, wehe!

Molièrefutschio, Tüfteldrin, Picus, Alexander der Kleine:

Eine Störrische zu trösten,

Laßt das peinliche Geschäft!

Veilchenstein: Wie heißt peinliches Geschäft? Ihne gesagt. Hab ich net verdient e Procentche Provision? Ich bin zufriede.

Bacchus (zu Ariadne): Ich sage dir, nun hebt sich erst das Leben an für dich und mich.



Alexander der Kleine: Die Streichinstrumente allein werden dreimalhunderttausend Mark kosten.  
 Molièrefutschio: Und erst meine Streichinstrumente, der Rot- und Blaustift! Da werdet Ihr schauen!  
 Harlekin: Und das komponierte Menu zur Hochzeit: Rheinsalm mit Wagnersauce, Hammelkotelets à la Don Quixote, gebratene Lerchen mit Vögelmusik und der kleine Bahrsifal als Omelette aux surprises!  
 Tüfteldrin: Ich verinszeniere alles so, daß sich kein Mensch mehr auskennt!  
 Anna Jade: Ich tanze Salomes Schleiertanz unverschleiert!  
 Extradry Jade: Ich trinke mit allen Snobs französischen Sekt!  
 Serbin Nedda: Ich mach den Saltomortale vom hohen Fis bis ins tiefe Ha!  
 Veilchenstein: Und ich nehm' fors Billet 50 Mark!  
 Echo: Stark! stark!  
 Picus (für sich): Das ist aber kein verlarvter Tiefsinn mehr.  
 Alexander der Kleine (geistreich wie immer): Es lebe des Helden Gefährtin!  
 (Anna Jade und Extradry Jade schmücken als Brautjungfern (?) die Ariadne. Die 10000 Hausknechte schleppen die Fürstnerische Mitgift in großen Geldsäcken herbei, was Bacchus mit einigem Respekt für die Nützlichkeit dieser Biederen erfüllt; Trinkgeld kriegen sie aber trotzdem nicht. Schofflesse oblige.)  
 Bacchus (gerührt): Ariadne, ich liebe dich!  
 Veilchenstein: Kunststück, bei der Mitgift!  
 (Symphonisch-symbolisches Zwischenspiel aus „Feuersnot“. Währenddessen hebt sich die Szene per Lift zu den Höhen des deutschen Ideals bei Wertheim.)

## 2. Etage der Gemischtwarenhandlung

Abteilung für deutsche Ideale:

Links ein Kientopp, rechts eine Operettenbühne, in der Mitte als Vertreter des deutschen Idealismus der kleine Bahrsifal mit der Aufschrift „Räumungsausverkauf per Stück 50 Pfennige“ und Ariadne mit der Aufschrift „Haute nouveauté, per Billet 50 Mark“. Im Vordergrund eine rotbeleuchtete „verwunschene Alm“.<sup>1)</sup> Alexander der Kleine sitzt am Steinway und erzählt einem internationalen Konzertpublikum von den Wundern der Wagnerschen und Straußschen Tonwelt: mit der linken Hand spielt er Wotans Abschied, mit der rechten des Rosenkavaliers Einzug. Ringsherum liegt dieselbe Tonwelt, pyramidal, gletscherhaft, symbolisch: „In stummen Akkorden tönen ihre Felsstürme und Eispyramiden von den prangenden Zinnen Walhalls, pfeifen ihre bleichen Flugnebel den Walkürenritt und donnern ihre Lawinen den Ritt der Luftrosse.“ Zur Seite steht sanft blickendes Rindvieh, friedlich mit den Glocken bimmelnd, als Spalier. Alexander der Kleine ist bis an die Zähne

<sup>1)</sup> „Die verwunschene Alm“, unter diesem Titel sind die gesammelten Schriften des kleinen Alexander in der Bayerischen Verlagsanstalt, München erschienen. Auch von Richard Strauß sind darin gemüthvolle Züge erzählt. Freunden des Faschingsheftes kann das Buch zur Erheiterung in trüben Stunden nur dringend empfohlen werden. Das Bild des Autors am Gipfelgrat ist allein 3 Mark wert. Stilproben daraus siehe oben.

bewaffnet mit Seil, Pickel und Kletterschuhen, trägt aber nichtsdestoweniger einen Frack mit sämtlichen Orden und Ehrenzeichen. Zu seinen Füßen hingegossen sitzt auf dem Kopf eines weißen Eisbären, der inmitten des im Medicäerstil eingerichteten Salons liegt, eine florentin-alpinische Mark-Käsa; „sie streicht ihr goldbrokatenes Kleid zurecht und kreuzt ihre entzückenden Füße, die unter einer Wolke zitternder Spitzen hervorsehen. Denn sie trägt die Toilette heute zum ersten Male und will, daß man sie betrachte.“ Ab und zu kredenzt ihm die Mark-Käsa ein Glas echten Kühantis, während sie seine Feuilletons stöhnografisch aufnimmt. Er diktiert:

Alexander der Kleine (diktierend): Von des allergöttlichsten Meisters neuem, neuestem und allerneuestem Werke. Neue, neueste und allerneueste Nachrichten.<sup>1)</sup> „In Ariadne wird das Problem der Treue von zwei verschiedenen Seiten [die Mark-Käsa errötet] ernst und heiter, belichtet . . . Da ist ein reichgewordener Prolet [Arier? Frage des Mephistopheles], der mehr scheinen will als er ist und der vor allem, was Adel heißt, auf dem Bauch liegt. [Die Mark-Käsa errötet.] Er hält sich wie in einem Hühnerhof [Die Mark-Käsa errötet] einen Doktor der Philosophie, einen Tanzmeister, einen Fechtmeister, ein paar Lakaïen und einen Musikmeister . . . Der geneigte Leser ahnt den etwas verwickelten Zusammenhang [die Mark-Käsa errötet] . . . Richard Strauß, der schon in der Feuersnot in der Gestalt des Meisters Kunrad vor die Münchner getreten ist, schwebt im Flügelkleide eines jungen Komponisten in das Molièresche Stück. Er genießt auch im Stück sofort die Freuden [die Mark-Käsa errötet] eines Komponisten . . . Heute war ich mit Richard Strauß zusammen . . . Er komponiert an der Instrumentation seiner Ariadne und treibt Sport. Vormittags bin ich mit ihm auf dem Village-Run gerodelt, Strauß komponiert nicht nur gut, er rodelt auch sehr gewandt. Alle Backfische von St. Moritz kennen ihn und knipsen ihn mit dem Kodak, wenn sie ihn nur von weitem sehen . . . Am Abend waren wir droben im Salon bei Marchesa C. [Die Mark-Käsa errötet.] Strauß saß am Piano und spielte einiges aus dem Rosenkavalier . . . Strauß spielt wundervoll fein und minutiös, fast mit peinlicher Vermeidung alles Pedals. Man sieht, er haßt das kapellmeisterliche Schmieren mit Füllstimmen. Er sagt immer, er könne seine eigenen Sachen nicht spielen, weil er sie immer wieder vergesse. Sie seien halt doch nicht leicht zu merken. Stimmt! Dann sagte er auch, er habe an einem Werke nur so lange Freude, als er daran komponiere. Ich glaube, das ist bei ihm keine Redensart; bei diesem Manne ist wirklich alles: Schaffen [die Mark-Käsa errötet]. Strauß spielte heute ziemlich lange. Anfänglich arg objektiv, fast

<sup>1)</sup> Das folgende steht wörtlich in den Schriften des kleinen Alexander. Nur das Erröten der Mark-Käsa, deren Schilderung der „verwunschenen Alm“ entnommen ist, habe ich diabolischerweise jedesmal notiert. Mephistopheles.

gleichgültig gegenüber dem eigenen Werk — er hat so etwas wie eine Angst vor dem falschen Subjektivismus — dann aber erwärmte er sich sichtlich und spielte mit zunehmender Begeisterung. Die Gesangstimmen, besonders den Baron Ochs, den er, wie er sagte, gerne einmal selber singen und spielen möchte [die Mark-Käsa errötet], markierte er mit einer gar nicht unsympathisch wirkenden Fistelstimme . . .<sup>1)</sup> Gelt, Richard!, sagte seine Frau, als der Beifall geendet hatte, jetzt darfst du mir aber nimmer spielen, du strengst dich wieder zu sehr an. Komm, gehen wir jetzt heim zu unserem Bubi! Dann gab sie ihm coram publico einen Kuß und verschwand mit dem Gatten — [die Mark-Käsa errötet]. Unterdessen hat Strauß sich schon wieder einer neuen Aufgabe gewidmet. Möchten Sie wissen, was Strauß jetzt komponiert? Er hat schon wieder eine Überraschung in der Tasche. Es ist keine Oper und keine Operette, es ist keine Symphonie, keine Kammermusik, kein Chor, kein Lied und kein Melodram. Es ist kein Fuchs und ist kein Has', Kinder, Kinder, was ist das? Hebt euch fest ein und sitzt ihr gut? [Die Mark-Käsa errötet.] Richard Strauß komponiert ein — Ballet! Heil dir, Waden-triller! Heil dir, Welt! Frohlockt, ihr Balletratten! Denn der Tag, an dem ihr wieder zu Ehren kommt, ist nahe!“

Tüfteldrin (Alexander den Kleinen und die Mark-Käsa betrachtend): Hm, ja, ganz nett, aber noch nicht das Richtige. Die Mark-Käsa müßte am Flügel sitzen und Alexander ihr zu Füßen auf dem Eisbär. Und dann, mein lieber Doktor, pardon: Hofrat, Sie sehen zu blaß aus, und Ihre roten Lampen da sind kitschich; ultraviolette Strahlen, mein Lieber, das ist das modernste. He, Beleuchtungsinspektor! Ultraviolette Strahlen! Aber nur etwas Rampenbeleuchtung. So, so wird's besser, aber es fehlt noch eine Nuance. Es muß mehr Erdgeruch in die Szene. Eine Hammelherde, eine echte, blökende, stinkende Hammelherde muß herbei! So hab' ich's auch im „Orpheus“ in München gemacht. Das wirkt. Ja zum Teufel, wo bleibt denn die Hammelherde?

Harlekin: Beruhigen Sie sich, Professor, wenn die drei ersten Vorstellungen zu 50 Mark wirklich ausverkauft sind, haben Sie genug Hammel herin.

Tüfteldrin: Wo steckt denn der Molièrefutschio? Kein Mensch ist wieder da. Molièrefutschio!

Harlekin: Er „poquelin“iert nur ein bißchen, gleich wird er da sein.  
Molièrefutschio: Keinen Moment hat man seine Ruhe. Seien Sie doch froh, daß ich von dem langweiligen Molière alles wegstreiche,

<sup>1)</sup> Es kann nur eine F-Stimme gewesen sein, denn „Istel“ war doch „ausgeschlossen“! Mephistopheles.

der war doch nur ein Vorwand dafür, daß wir das Textbuch teurer verkaufen können. Gottseidank, er ist tantiëmenfrei, und der alte Bierling verlangt ja auch nichts für seine Übersetzung.

Tüfteldrin: Sie haben ja viel zu wenig gestrichen. Da finde ich im Text noch solche unverschämte Sätze wie: „Die Oper ist langweilig über die Begriffe, und was die Einfälle betrifft, so steckt in meinem linken Schuhabsatz mehr Gesangsmelodie als in der ganzen Ariadne auf Naxos“.

Harlekin: Molière war doch ein sehr musikalischer Mann.

Tüfteldrin: Und es heißt ein andermal: „Haben sie sich eine Stunde gelangweilt, so ist es doppelt schwer, sie lachen zu machen.“ Das muß alles gestrichen werden; am Ende schreiben die Kritiker diese Sätze ab, und dann sind wir alle geliefert.

Molièrefutschio: Aber die Sätze sind ja von mir. Ich habe sie doch nur ironisch gemeint.

Harlekin: O Ironie des Schicksals!

Tüfteldrin: Kein Mensch nimmt das ironisch.

Harlekin: Ja, der gute Jourdain ist der vernünftigste Mensch im ganzen Stück. Er sagt: „Ich wollte, es käme bald etwas Kurzweiligeres.“

Molièrefutschio: Na ja, er kriegt doch unsere Ariadne vorgespielt.

Harlekin: Ich habe gar nicht gewußt, daß die Ariadne kurzweilig ist.

Veilchenstein: Meine Herren, ich muß Se dringend bitten, zu verlege Ihren Disput hinter de Szene. Hier verderbe Se mir das Geschäft. Lasse Se mich nor mache. Ich versteh mich aufs daitische Ideal. (Zum Publikum:) Nor herainspaziert, meine Herrschaften. Nirgends kaufe Se so billig und preiswert. Wolle se gehe in de Kientopp? Hier sind Kammer-Kientopp-Lichtspiele. Soeben Beginn der Vorstellung: „Die Schwiegermutter in der Jummizelle oder Endlich Millionär.“ Großes sensationell-tragikomisch-schauriges Kientoppdrama, speziell für feineres Familienpublikum. Nu, treten Se näher, ich kenne Ihren Jeschmack, det is was for Sie. Hier können Se alles genau sehen von Ursprung an! Nor hereinspaziert, meine Herrschaften! (Zu anderen Leuten:) Se wollen lieber in die Operette jehen? Bitte dort drüben: eben beginnen Oper-Rettungs-Festspiele mit dem neuesten Metropol-Schlager: „Der Fliegende Victor Holländer“. Oder wollen Se was für Jemüt und Jeist? Mer haben Bahrsifälle und Nibelungenringe im Ausverkoof, Stück for Stück nor 50 Pfennige, im engros billiger.

Bacchus: Aber das ist ja unerhört, der Bahrsifal zwischen Kientopp und Operette für 50 Pfennig!

Veilchenstein: Dafür kostet Ihre Ariadne aber auch 50 Mark.

Bacchus: Das ist was anderes.

Veilchenstein: Extratage des daitschen Idealismus! Weiße Woche des Snobismus! Nie wiederkehrende Jelegenheit, sich als europäischer Kulturträger zu zeigen! Meine Herrschaften, nie wieder in der Welt- und Kunstgeschichte werden Se ne Jelegenheit finden, die so preiswert ist. Koofen Se 'n Billet für Ariadne! Nor 50 lumpige Märker jeben Se aus für 'ne ideale daitsche Sache! Was? zu teuer nennen Se det? Jehen Se man in 'ne Volksküche! Oder koofen Se wenigstens enen Ariadnefaden durch die fade Ariadne vom verschmidtsten Leopold, Stück for Stück 'ne Mark, bei uns ausnahmsweis heute for 95 Pfennige. Auch der Ärmste soll teil haben an die daitsche Kultur. Ja, meine Herrschaften, beeilen Se sich, zur ersten Vorstellung kommen 43 Milliardäre, 22 Millionäre, 15 regierende Fürsten, 247 Kommerzienräte, die gesamte Presse der alten, neuen und neusten Welt, die halbe Pariser Ganzwelt und de ganze Pariser Halbwelt, ja wo sollen wir denn die Plätze in dem kleinen Haus hernehmen? Es ist ja schon beinahe ausverschenkt, — ausverkooft, wollte ich sagen. Eilen Se sich, meine Herrschaften, eben werden telephonisch die letzten Plätze reserviert. Ich kann Ihnen nich helfen, wenn Se zu spät kommen. (Zum Kassierer, leise:) Nu, wieviel Billets haben mer schon verkooft, Herr Röschnungsrat? Was? Nich een Stück? Nor Kientoppbillets und Oper-Rettungsfestspiele? Nich een eenziges Ariadnebillet? O daitscher Idealismus!! (Ariadne hört die letzten Worte und sinkt — nicht nur in Ohnmacht, sondern auch eine Etage tiefer.)

### 1. Etage der Gemischtwarenhandlung

Die wüste Insel.

Ariadne (nicht mehr sinkend, sondern singend): Wo war ich? tot? Und lebe, lebe wieder. Und lebe noch? Und ist ja doch kein Leben, das ich lebe! Zerstückelt Herz, willst ewig weiter schlagen? Was hab' ich denn geträumt?

Die Stimme Theseus' (aus den Wolken): Was bleibt, was bleibt von Ariadne?

Die Stimme Veilchensteins (aus der 2. Etage): Nu, ich geb se Ihne ausnahmsweise billiger.

Picus: Lauter verlarvter Tiefsinn, meine Herrschaften. Vergessen Sie nicht: Ariadne ist das Musikdrama. Mit dem Bacchus hat sie Pech gehabt. Jetzt wartet sie auf den neuen Geliebten. Niemand weiß, wer das sein wird. Lauter verlarvter Tiefsinn, Tiefsinn, Tiefsinn . . . (Er wird ganz tiefsinnig.)

Harlekin: Plaudite amici, comoedia finita est.

---

# PHILOSOPHIE DER OPERNTEXTKRITIK

VON QUIRINUS ULFILAS ACCELERANDO

(PSEUDONYM FÜR Q. U. ATSCH)

---

## Vorbemerkung

Der Musik-Kritiker der Freiburger Zeitung, R.-L. (dort Nachfolger unseres Straußfeindbekämpfers Max Steinitzer), hat das operntextkritische Ei des Kolumbus gelegt. Er hat die ganze Frage nach der ästhetischen Bedeutung von Hofmannsthals nach leichter Beseitigung der Zirkusspässe gewiß entzückendem „Rosenkavalier“-text mit der Gegenfrage für abgetan erklärt: Wünschte der Hörer wohl mit einer der Personen der Oper verwandt zu sein? Folgen die Gründe des Gegenteils und damit die der künstlerischen Ablehnung. Mit Recht wurde in der Musikpresse schon hervorgehoben, welches enorme Verdienst sich dieser Mann, obgleich Laie in der Kunst, um die radikale Vereinfachung eines vielumstrittenen Kapitels der Ästhetik erworben hat. Seinem großen Gedanken entnahm ich die Gesichtspunkte für mein ganzes, auf neuer moralisch-familiärer Basis stehendes Opernhandbuch, das im Verlag von Schneider & Gabler in Bernau demnächst erscheint.

Je nach dem moralischen Wert einer gedachten Verwandtschaft mit den Personen einer Oper teile ich diese streng systematisch in gute, mittelmäßige und schlechte ein, feinere Unterscheidungen dem persönlichen Gefühle des Lesers überlassend. Es folgen mit gütiger Erlaubnis einige Proben, die sicher jedermann, sofern er aus guter Familie ist, zur Subskription auf mein Handbuch veranlassen. Man ersieht in ihm aus dem prozentualen Vergleich der drei Gattungen von Opern, wie schwer es ist, einen wirklich guten Text zu schreiben.

## 1. Gute Opern

„Orpheus“, von Gluck. Wer wäre mit einem berühmten Gesängskünstler nicht gerne verwandt? Und wer nicht mit Amor, dessen Hilfe vielleicht ein Romanleutnant in der Familie zum Sturm auf kommerzienrätliche Kassen erfolgreich in Anspruch nimmt — um sich mit dem Resultat bei den späteren Stürmen auf Ballerinenherzen auch wieder als Verbündeter Amors zu zeigen? Also: guter Text!

„Götterdämmerung“, von Wagner. Kleiner Schäker; gelt, am Rhein, an einem heißen Sommernachmittag mit den drei hübschen Kusinen zu schwimmen, das hätte seine Reize! Dafür verdirbt einem der alte, blasse, misepetrige, tranklöttrige Onkel Hagen (nicht Edmund, sondern von Tronje, geborener Giebichsohn) den ganzen sonst angenehmen Aufenthalt auf der schön gelegenen Besitzung Gunthers. Wenn Grane bewegt werden muß und Vetter Siegfried keine Zeit hat, so ist ein kleiner Luftritt jedenfalls ein exquisites nervenanregendes Vergnügen. Base Guttrune mit dem langen Goldhaar schafft manches sinnig vergnügte Stündchen. Blicke nur die unangenehme Verwandtschaft mit dem Großonkel Alberich. Gelegenheit für reizende und interessante Amateurphotographieen, vielleicht auch von Granes Rücken aus. Im ganzen — gute Oper!

## 2. Mittelmäßige Opern

„Fidelio“, von Beethoven. Ehepaar Florestan geht als Verwandte an. Kommt man durch Sevilla, so weiß man, wo man seinen Tee trinkt und billige spanische Zigaretten raucht. Don Fernando, zwar unmodern („sucht der Bruder seine Brüder!“), aber immerhin Exzellenz. „Morgen abend kommen Ministers zu Tisch!“ klingt gut. Pizarro, Gouverneur a. D., na ja, hat aber in Untersuchungshaft gesessen. Und die Gefängnisaufseherleute sind doch kein Verkehr, um so weniger, als der Alte mit seiner Gage protzt. Alles in allem — mittelmäßige Oper!

„Der fliegende Holländer“, von Wagner. Wenn man einmal eine Nordlandreise macht, na ja, in Berlin erfährt's ja niemand, daß man da oben bei einfachen Leuten wohnt. Wenn nur nicht gerade Majestät dort anlegt! — Der Holländer hat früher geflucht, betet jetzt zum gepriesenen Engel, interviewt ihn aber wie einen Minister, etwas sehr dezidiert: „Dich frage ich!“ Erik, bringt's vielleicht zum Revierförster — von der ganzen Gesellschaft hat niemand das Abitur. Dabei zitiert der Onkel Gymnasialdirektor so gerne Lateinisch. — Mittelmäßige Oper!

„Don Juan“, von Mozart. Der alte Herr, Komtur und Ritter hoher Orden macht sich famos als Unterzeichneter bei Todesanzeigen im weiteren Familienkreis. Unliebsam sind die ewigen Fragen der Bekannten, warum Oktavio und Anna so lange nicht heiraten. Das Bauernvolk, Masetto und Frau, ignoriert man natürlich offiziell und bezieht höchstens die Butter billig von ihnen. Kommen sie in die Stadt, so ist man ausgegangen. — Mittelmäßige Oper!

„Die Meistersinger“, von Wagner. Stoltzing hat sein Schloß nicht verkauft, ist jedenfalls mit Evchen dorthin gezogen; blühender Nachwuchs sicher; Gegend in Franken felsig und angenehm; da erspart man im Sommer ein paar Wochen die teuren Hotelkosten. Dagegen die gräßlichen Nürnberger Handwerksleute! Sachs kann man zur Not mit Literaturprofessoren zusammen einladen, die merken nicht, daß er nach Pech riecht. Pagner trifft man ohnedem bei Stoltzings auf dem Schloß. Magdalena, die Amme, ist längst außer Dienst, man kann nichts Rechtes mit ihr anfangen. — Mittelmäßige Oper!

„Lohengrin“, von Wagner. Wenn die Rede auf die Mutter kommt, muß man jedesmal im Wolfram von Eschenbach nachschlagen, wie Parsifal eigentlich zu dem Sohne kam. Und dann weiß man seine Adresse nie ordentlich, weil er immer auf guten Taten aushäusig ist. Herzog Gottfried, nun ja, hat einjährig zur See gedient, aber unter sonderbaren Umständen, als Schwan. Ortrud — religiös sehr zweifelhafte Persönlichkeit, jedenfalls mit Konsistorialrats könnte man sie nicht zusammen einladen. Bleibt eigentlich nur „König Heinrich segenvoll“. — Gemischter, mittelmäßiger Text!

„Der Freischütz“, von Weber. Ein guter Wildbraten, gratis und franko vom Vetter Revierförster zugeschickt, ist nicht bitter. Dafür muß man allerdings die guten Leute beherbergen, wenn sie in die Stadt kommen, und für das längst fällige Ännchen einen Mann suchen. Etwaiger Besuch vom Onkel Eremit ist ein zweifelhaftes Vergnügen; solche Brüder wechseln selten die Wäsche, weil sie nämlich keine tragen. Bleibt Ottokar; Einladung zur Hofjagd wäre an sich sehr schön, was das reichliche Frühstück anlangt. Aber die Schrotladung von irgendeinem waidungerechten alten Geheimrat oder Kämmerer macht geradeso Löcher wie von einem bürgerlichen Stopsler. — Mittelmäßige Oper!

### 3. Schlechte Opern

„Die Walküre“, von Wagner. Vorfälle wie der im ersten Akt berühren die ganze Verwandtschaft direkt peinlich! Und was soll man machen, wenn der ungeschliffene Hundezüchter Hunding, als Onkel, auf Besuch kommt, womöglich in Gesellschaft von einem halben Dutzend höchst ungezogener Rüden? (Moritz Wirth teilte sie neulich in einer tiefgründigen Dissertation in laufende Fagotthunde, Baßklarinettenköter und kleine kläffende As-Klarinettenhündchen ein.) Kann man der Hausfrau zumuten, alle 8 Walkürenbäschen zugleich zum Kaffee einzuladen? Vielleicht zusammen mit dem alten Wotan, dem Großpapa und Papa der halben Welt, der, ehe er endlich geht, so endlos Abschied nimmt, und so gerne mit Feuerchen spenkert? Und kein Frauenzimmer in Ruhe läßt? Gewiß nicht! — Schlechter Text!

„Tiefland“, von d'Albert. Mit wem möchten Sie da verwandt sein? Doch höchstens mit dem reichen Schwiegervater, der gar nicht auftritt, sondern bloß im zweiten Akt grüßen läßt. Reist man nach den spanischen Abruzzern, so sind Klubhütten da; Pedros Ziegenkäse braucht man nicht. Schlechter Text!

„Siegfried“, von Wagner. „Nicht in die Hand!“ Einen alten Drachen, wie Fafner, hat man ohnedem fast in jedem weiteren Familienumkreis; Zänkereien mit unfairen Ausdrücken, wie Mime und Alberich sie im zweiten Akt brauchen, sind chokant; Onkel Wotan ist zwar hoher Abkunft, aber als Weltenbummler ohne feste Adresse. Er und Tante Erda kohlten zuviel und spielen „gute alte Zeit“ mit lauter dunklen Andeutungen, die außer dem Germanisten kein Mensch in der Familie versteht. Ein Schmied, wie Mime, der nicht mehr schmieden kann, humpelt und trüfäugig ist, ist sicher als Renommierstück einer besseren Familie ungeeignet. Langschläferinnen, wie Brünnhilde, die erst abends um halb elf in der zweiten Hälfte des dritten Aktes aufwachen, stören als Gäste den Haushalt; man weiß nicht, wie man den Kaffee warm halten soll. Bleibt einzig der Waldvogel, der wirklich erstaunlich viel gelernt hat, wenn es auch



immer dieselbe Melodie ist. Daß er jede Strophe mit „Hei, Siegfried“ beginnt, ist fatal. Was sollen die Leute denken? Wem singt der Vogel nach? — Schlechte Oper!

„Salome“, von Strauß. Schlechte Oper. Bedarf keiner näheren Begründung. Schon die Ratschläge der lieben Verwandten, wie die anormal veranlagte Salome zu erziehen sei, könnten einen verrückt machen.

„Elektra“, von Strauß. Unfrieden in der Verwandtschaft. Unpassende Vorgänge, im näheren Verkehr unangenehme, exzessive Charaktere. Schlechte Oper!

„Parsifal“, von Wagner. Na ja! Großpapa sieht so gerne Nachwuchs in der Familie. Von Klingsor ist definitiv keiner zu erwarten (medizinalrätliches Gutachten). Amfortas ist ledig und dürfte bei seinem Zustand auch nicht heiraten. Parsifal — hat merkwürdige Grundsätze. Hat jedenfalls nicht „ausgerast“. Kundry religiös und erotisch exaltiert; wer nimmt die noch? Titurel und Amfortas zu alt. — Schlechter Text!

„Samson und Dalila“, von Saint-Saëns. Möchten Sie vielleicht — nein, Sie meine ich, bei Ihnen würde es wenigstens nicht so auffallen. Aber „Kusine Dalila“, — welchen Beruf übt sie eigentlich in dem Häuschen außer der Stadt aus? Freilich, der Onkel Oberpriester kommt zu ihr, aber nur heimlich, — jedenfalls, besser ist besser. Zweifelhafte Verwandtschaft, — schlechte Oper!

„Die Jüdin“, von Halévy. Sagten Sie was? Es ist doch „die Jüdin“ nur in Gänsefüßchen, die Tochter des ehemaligen hohen Staatsbeamten, jetzigen Kardinals. Aber wird man ihr die Spuren der merkwürdigen Allüren ihres Pflegevaters Eleazar ganz abgewöhnen können? Und Leopold! Es ist die alte Gewohnheit der Erzherzöge, schon im 13. Jahrhundert, unter ihrem Stand zu liebeln! In welche Verwandtschaft käme man hinein, und welche Konvulsionen würde man eventuell dem Wiener Hofmarschallamt verursachen? Blicke nur Eudora. Aber die verkehrt wieder mit Eleazars, wenn auch nur in der Schummerstunde. Unklare Verhältnisse! Schlechte Oper!

---

# EINE SZENE AUS DEM UR-WURZEL-GRUND- FAUST

AUSGEGRABEN UND ZUM ERSTENMAL HERAUSGEGEBEN  
VOM LUSTIGEN MAXL

---

*Vorbemerkung des Herausgebers:*

*Wie alle großen Geister so hat auch Goethe das nach ihm Kommende noch Größere vorausgeahnt und -gefühlt, und zwar nicht nur auf den vielen Gebieten, auf denen er zu Hause war, sondern auch auf dem Gebiet der Tonkunst, auf dem sein Urteil (wie bei vielen Musikkritikern heutigen Tages) durch keinerlei Sachkenntnis getrübt war. So schuf er diese Szene, die dann später umgewandelt, abgeschliffen, vermenschlicht in den „Faust“ überging, wie wir ihn heute kennen. ER aber, der Held dieser Szene, der Gewaltige, der Titan plus Übermensch, in dessen Hirn die geistigen Atmosphären von Tausenden tonkünstlerischen Genien zu einem gewaltigen Urbrei zusammenströmten . . . ER ist Wahrheit geworden, ER lebt, lehrt und leidet unter uns: Pegasus im Joche!!*

Personen:

ER

Der Schüler

Ort der Handlung:

SEIN Privatzimmer im Konservatorium; dicke Perser, schwere Portieren, goldene Lorbeerkränze mit silbernen Schleifen und diamantenen Widmungen. Eine Anzahl Flügel, die IHM die größten Klavierfabriken der Welt gestiftet haben. In der Mitte des Zimmers ein großer runder Tisch; darauf als einziges Buch SEIN Buch, in rotes Saffianleder gebunden, darauf in goldenen Lettern prangend der Titel:

Arnold Unschönthal, Disharmonie- und Dekompositionslehre.

MIR gewidmet.

Preis: Unbezahlbar.

Mit einem Anhang von Aff-Horismen.

Tohuwabohu. Verlag von Sensat & Ion.

Der Vorhang geht auf.

ER lehnt am dreiundzwanzigsten Flügel in unnachahmlicher Pose und raucht eine Zigarette. Durch SEIN Hirn ziehen Myriaden wunderherrlicher Gedanken, deren jeder einzelne schon einen ganzen Gelehrten- und Künstlerruhm bedeutet. Ein hartes Pochen an der Tür schreckt IHN aus SEINEN Träumen, so daß ER ausgleitet und sich mit der Nordseite SEINER Figur auf die Klaviatur setzt, dadurch einen seltsamen Akkord hervorbringend.

Der Schüler (tritt ein): Verzeiht, ich hört' Euch komponieren,

Das war gewiß die neue Symphonie!

Von dieser Kunst möcht' ich was profitieren:

Doch kenn' ich nicht das „Was“ und „Wie“.

ER: Eure Höflichkeit erfreut mich sehr!

Ihr seht einen Mann, wie keinen mehr.

Die Klänge, die Ihr eben vernommen,

Sind mir aus tiefster Seel' gekommen . . .

Habt Ihr Euch sonst schon umgetan?

Schüler: Ich bitt' Euch, nehmt Euch meiner an.

Ich komm' mit Frechheit, gutem Mut,  
Hab' kein Talent, verdorben Blut,  
Aber kenn' fast die ganze Welt,  
Und hab' einen tüchtigen Beutel voll Geld.

ER: Da seid Ihr just am rechten Ort. (ER zeigt auf SEIN Buch:)

Hier dies geheimnisvolle Buch,  
Geschrieben von MIR, es ist genug,  
Um Eures Wissens Durst zu stillen  
Und Euch den Geist damit zu füllen.

Schüler: Ihr seid wohl viel herum gewesen  
Habt alles und noch mehr gelesen?  
Den Riemann, Braunroth und den Schreyer . . .

ER: Halt ein! Ich geb' nicht einen Dreier  
Für diese Schmierer! Bin nicht so vermessen,  
Mich durch Harmoniebücher hindurchzufressen.  
Und was ich schrieb, das stammt von MIR.  
Wem's nicht gefällt, der ist ein Trampeltier.

Schüler: O Meister! Nach dieser Offenbarung  
Gelüstet's mich nach einem Harung.

ER: Merkt auf, bevor Ihr weitergeht:  
Lernt die Gesetze der Tonalität.

Schüler: An ihrem Hals will ich mit Freuden hangen;  
Doch sagt: Wie kann ich hingelangen?

ER (setzt sich wieder mit Kraft auf die Klaviatur eines Flügels, woraus ein lieblicher  
Akkord resultiert):

Was Ihr gehört, bislang noch niemand kannte:  
Das ist die „Nebendominante“.  
Wer das nicht merkt, der ist halb blind, Sie!  
Er ist ein ausgewachsenes Rindvieh.

Schüler: Kann Euch nicht eben ganz verstehn.

ER: Das wird schon nächstens besser gehn.  
Merkt nur ad 1: Im Sphärentanz  
Ist treibendes Motiv: die Dissonanz.  
Spielt in C-dur das Streichquintett  
Gebt cis und es der Klarinett',  
Fis-b laßt dann die Hörner blasen,  
Das klingt nach MIR schon einigermaßen.

Schüler: Mir wird von alledem so dumm,  
Als ging' mir ein Mühlrad im Kopf herum.  
Mit cis und es und fis und b . . .  
Mein' Ohren schreien ach und weh.

- ER: Ganz zwecklos ist und ich hab's schon dick,  
Das Problema der Enharmonik.  
Folgt weiter meines Geistes Spur:  
Merkt: Ewig ist der Wechsel nur.
- Schüler: Ein ewiger Wechsel? Schönster Traum!  
Meiner reicht für einen Monat kaum.  
Doch sagt mir frei und ohne Zieren:  
Wie lern' ich theoretisch das Komponieren?
- ER: Das Komponieren ich zwar kann,  
Bin doch kein theoretischer Handwerksmann.
- Schüler: Und doch habt Ihr ein Buch geschrieben???
- ER: Nicht auf das Schreiben kommt es an,  
Nur was der Verleger zahlen kann!  
Auch sag' ich nicht, daß meine Schreiberei  
Im großen ganzen richtig sei.  
Die Kunst ist zwar so, wie sie ist,  
Und mancher ist ein Kompomist.<sup>1)</sup>  
Doch hätt die Kunst auch anders werden können,  
Und wen sie Kompomisten<sup>1)</sup> nennen,  
Der wär' oft besser Schuster worden.
- Schüler: Das merk' ich hier und allerorten!  
Nun sagt mir: Oft, wenn ich studierte,  
An alten Meistern imponierte  
Mir stets die Ordnung und die Klarheit,  
Die innre Logik und die Wahrheit.
- ER: Die Ordnung ist ein Notbehelf,  
Denn dreimal vier ist gar nicht zwölf!  
's ist dreizehn — gelt! Da seid ihr baff!  
Wer das nicht glaubt, der ist ein Aff!
- Schüler: Fürwahr, das tät mir sehr behagen.  
Das sollt Ihr mir nicht zweimal sagen!  
Noch eins Ihr mir erklären müßt:  
Wer ist der größte Komponist?  
Ist's Mozart, Händel oder Gluck?  
Ist's Beethoven? Ist's Wagner, Weber?  
Nun seid ein prompter Antwortgeber!
- ER: Es erben sich Gesetz und Rechte  
Wie eine ew'ge Krankheit fort.  
Sie schleppen von Geschlecht sich zu Geschlechte.  
Drum werft nur eilig über Bord

<sup>1)</sup> Druckfehler. Muß Komponist heißen. Die Redaktion.

Die Ansicht von den „großen Meistern“.  
Die konnten Großväter begeistern!  
Doch wir, wir sind ein neu Geschlecht  
Erfindungslos und stark geschwächt;  
Wir wälzen uns mit Stiel und Stumpf  
Herum im Dissonanzensumpf,  
Wir lieben nur das Kunst-Obszöne  
Und fliehn das sogenannte „Schöne“!  
Die „Meister“ — die sind überwunden,  
Seitdem WIR SELBST UNS han gefunden.  
Und WIR, WIR sind aus anderm Holz.  
Das ist unser größter und höchster Stolz! —  
Doch nun gebt acht auf meinen Rat flink:  
Der Mozart ist ein seichter Fadling,  
Ein Schwächling, weder Geist noch tief,  
Bei dem ich stets von dannen lief.  
Hör' ich von Händel oder Gluck,  
Hab' ich vom Hören schon genug.  
Und Beethoven? Hm, hm, na ja,  
Der Beethoven ist auch noch da;  
Ein Stumpfbold ohne Geist und Witz.  
Da sind WIR andre Kerls, potz Blitz!  
Mit Webern mach' ich schnell ein End'!  
Und Wagner? — Ja, er hat Talent,  
Er hat Talent, ein ganzes kleines —  
Vergleicht damit hingegen MEINES!  
Der Größte — Merkt! Ich bin kein Prahler —  
Der größte Komponist ist Mahler;  
Wer nicht im Staube ihm nachzottelt,  
Der ist und bleibt blöd und vertrottelt.  
Und wer gleich nach dem Mahler kommt,  
Euch das zu sagen, MIR nicht frommt!

Hier beginnt um SEIN Haupt sich ein Heiligenschein zu bilden, vor dessen Strahlen-  
feuer der Schüler in die Knie sinkt. Die Tür öffnet sich, und herein kriechen auf  
den Knien die Schüler: Langelock, Haarschwund, Ohngedank und Mirfälltnischtein. Sie  
singen im Quartett (2. Baß c, 1. Baß des, 2. Tenor d, 1. Tenor es):

Chor: Alles Bemängelte ist nur ein Gleichnis  
Das Unzulängliche — hier wird's Ereignis.  
Das Ungesängliche, hier wird's zum Ton,  
Das Quaßliche — hier wird es Sensation.

(Der Vorhang fällt unter den berausenden Klängen von Musikbeispielen aus  
SEINEM Buch)

---

# KOMPONISTENWETTSTREIT

## EIN FASTNACHTSSPIEL VON RICHARD DEM DRITTEN

---

### Personen:

Richard der Erste, Tondichter.  
Richard der Zweite, Tonsetzer.  
Max der Erste, Komponist.  
Max der Zweite, auch Komponist.  
Claudine und Putzi-Mimi, Ausländerinnen.  
Poldi und Rudi, Musikkritiker.

Ort der Begebenheit: Gefilde der Seligen.

(Nach der Verwandlung: Toteninsel.)

Richard I. (halb für sich): Wenn ich sehe, wie diese Mikrokephalen sich mühen, aus den Elementen meines Makrokosmos armselige Mikrokosmen zu machen, so kann ich nur sagen: Quaquala Eiweia!

Rudi (jovial): Du leidest anscheinend an Mikropsie, Verehrtester. Immerhin hättest du nicht von Mikrokephalen, sondern von Mikroben sprechen sollen. Max! der Erste z. B. . . .

Max I. (ärgerlich): Was willst du schon wieder von mir? Erstens bin ich kein Jud; und zweitens trinke ich schon längst kein Bier mehr, sondern bloß noch Schokolade. Also laß mich in Ruhe.

Rudi (ernst): Wenn ich mich je mit deinen Eingeweiden beschäftigte, Freunderl, so geschah dies lediglich aus musikalischen Gründen. Und außerdem von Rechts wegen. So du ein Thema des Kollegen Johannes, als welcher auch ein Trinker war, hinuntergespült hattest, speicheltest du es mit deinen harmonischen Magensäften ein, ließest es dann durch deinen kontrapunktisch vielfältig verschlungenen Dünndarm gleiten, und am Ende kam doch nichts Vernünftiges dabei heraus. Deshalb . . .

Richard II. (leicthin): Man muß eben ein Motiv nicht mit dem Unterleib verarbeiten, trotzdem die ollen Jriechen diesen edlen Teil für den Sitz der Gemütsbewegungen erklärten, sondern mit dem Gehirn.

Poldi (in stiller Verzückung): Welch ein wundervoller Geistesblitz! Jaaa! Allah ist Allah. Und ich bin sein Prophet. Eine neue Epoche . . .

Max I.: Kümmeltürke.

Poldi (zu Max I., sich höflich verneigend): Poldi di Berolino.

Claudine: Qu'est-ce qu'il dit?

Rudi: Was er gesagt hat? „Allah ist alle. Und ich bin kein Prophet.“

Richard II. (mit aller Wurschtigkeit): Was der Rudi bloß wieder hat.

Rudi (unbeweglich): Es ist nicht zu bestreiten, daß man zum Komponieren doch eigentlich weniger Gehirn braucht als zum Reklamemachen.

Denn wenn einem beim Komponieren Gedanken fehlen, so stellt sich zur rechten Zeit eine Phrase oder eine Reminiszenz oder ein Instrumentationstrick oder sonst was ein. Aber die richtige Polypenreklame, auf die versteht sich nur das allergrößte Genie.

Richard I. (der bisher kaum hingehört hat): Und auch dieses nur, wenn es über gute und wohlhabende Freunde verfügt.

Putzi-Mimj und Claudine (schauen sich an, lächeln).

Richard II.: Reden wir nicht darüber.

Max II. (sehr verbindlich): Liebe Freunde, in aller Bescheidenheit möchte ich doch darauf aufmerksam machen, daß wir von unserem um die deutsche Kunst und die deutschen Meister allzeit besorgten Vorgänger und Vorkämpfer zur Schlichtung eines Kompositionsstreites hierher berufen sind. Also kommen wir zur Sache. Unser verehrter Herr Alterspräsident, der den Ausschlag geben soll, wenn Poldi und Rudi sich nicht einigen können, sei hiermit höflichst gebeten, uns jetzt ein Thema zur Bearbeitung zu stellen.

Richard I.: Soll geschehen. Da ihr alle euch Meister wähnt, so nehmt die Noten zu Hans Sachsens Worten: „Verachtet mir die Meister nicht“ und macht einen flammenden Appell daraus. Ich gebe euch fünf Minuten Zeit. Das genügt vollauf.

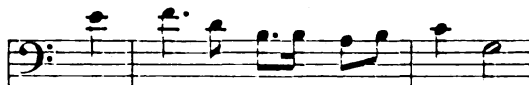
Max II. (blickt Richard II. verlegen an).

Richard II. (gibt Poldi einen Rippenstoß).

Poldi (summt leise):



Richard II. (nickt, winkt ab und summt vergnügt weiter):



Max I. (hat stumm gelauscht und schreibt jetzt frisch drauflos).

Max II. (unterdrückt ein leichtes Gähnen und notiert vornehm-lässig das Thema).

Claudine (schielt auf ihres Nachbars Blatt und murmelt, während sie zu schreiben beginnt): Comment traduire ça?

Putzi-Mimi (für sich): Ich werde eine Bearbeitung am Klavier improvisieren; damit schlage ich die Konkurrenz.

Richard I. (betrachtet Claudine von hinten, blickt dann über ihre Schultern auf ihr Notenblatt und liest mit steigendem Entsetzen die drei letzten einleitenden Takte):



Claudine (wendet sich um, aber Richard I. hält sich beide Hände vor die Schläfen, stürzt davon und läßt sich abseits auf einen Klaviersessel niederfallen).

**Pause.**

Richard I. (spielt vor sich hinträumend ganz leise, um nicht zu stören):



Richard II. (dreht sich ein wenig zur Seite und pfeift spöttisch):



Richard I. (fährt wild auf. Er verschwindet unter Donner und Blitz. Die Szenerie verwandelt sich).

Claudine: Traum' ich? Ist dies nicht die Toteninsel?

Richard II. (gemütlich): Auch eine schöne Gegend. Hauptsache, daß wir leben.

Max I.: Schreiben wir weiter, nachdem wir einmal angefangen haben.

Max II. (nachdenklich): Der Gefährlichste ist weg. Poldi und Rudi werden milde und bequeme Richter sein.

Max I. (zuckt die Achseln): Richter! (Brummt dann höhnisch): „Richtet nicht, auf daß ihr nicht gerichtet werdet.“

**Alle vier schreiben.**

Claudine (erhebt sich rhythmisch-elastisch, geht mit ihrem Blatt zum Klavier und wendet sich, bereits sitzend, zu Poldi und Rudi): Erlauben Sie, daß ich — als Dame — den Anfang mache. (Spielt und singt):



*Lento misterioso*

*ff* N'avez mépris des Maitres d'Art! *ppp* *velocissimo* *Ped.* *8va*

*mf*

*mf* Louez, louez leur saint la-beur! *pp* *Ver-*

*tranquillo*

*tranquillo* *sempre con intimo sentimento* *sempre ppp* ach - tet mir die Meister nicht, und ehrt mir ih-re Ku-hu-

ku - hunst. Ob auch die inn're Stimme spricht: S'ist

*più vivo*

*più vivo* *poco rit.* *mf non legato* mei - stens nur ein blauer Dunst. Denn wir, ja wir, wir leisten

mehr wohl. Nur was man früher schuf, ist vielfach übler Kohl. Drum ruft Hur-  
*molto rit.*

*f* rah, Hurrah, Hur- *p* rah, die ech-te Kunst ist wie-der *pp* da. *smorz.*

*lento*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Poldi (vorsichtig): Es scheint mir nicht eigentlich unbedeutend, doch klingt's wohl ein wenig fremdartig.

Rudi: Gehn's, Fräul'n, holen's den Charon und fahren's ab per Kahn nach Frankreich.

Richard II. (mit pfffigem Lächeln): Mir gefällt's. Die Leut' woll'n halt lachen, und bei der Musik werden sie sich sicher den Bauch halten.

Putzi-Mimi (sitzt längst am Klavier und ruft jetzt ärgerlich): Bästa. (Spielt.)

*Moderato*

*mf* *p*

Claudine (verhindert Putzi-Mimi gewaltsam am Weiterspielen. Beide geraten sich in die Haare und stürzen schließlich unter dem Gelächter der Kollegen ins Meer.)

Poldi (nach einer kleinen Pause): Wollen wir jetzt nicht weitersehen? Kaum kann ich's erwarten, das neueste Kunstwerk unseres unvergleichlichen Richard zu hören.

Richard II. (setzt sich mit einer Zigarette im Munde ans Klavier und spielt):

*Molto tranquillo*

*sempre pp* *legatissimo* *la melodia ben marcato*

*giocososo*

*vivo*

*pp* *ff*

8va.....

*sempre ff*

This system shows a piano accompaniment in G major. The right hand features a series of chords and eighth-note patterns, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. The dynamic is marked *sempre ff* (always fortissimo).

*martellato*

*tranquillo*

*subito p*

*pp dolce*

8va.....

This system begins with a *martellato* (hammered) texture. The tempo is marked *tranquillo*. The dynamics shift from *p* (piano) to *pp dolce* (pianissimo dolce). The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand provides harmonic support.

*più mosso*

*meno mosso*

*mf*

*p*

*pp*

8va.....

This system shows a change in tempo from *più mosso* to *meno mosso*. The dynamics are marked *mf*, *p*, and *pp*. The right hand features a melodic line with slurs, and the left hand plays a bass line.

8va.....

*ppp*

*ff*

*fff*

*allegro di molto*

8va.....

This system is marked *allegro di molto*. The dynamics range from *ppp* to *fff*. The right hand has a fast, rhythmic pattern, and the left hand plays a bass line.

Poldi (in Extase): Eine neue Kunstepoche beginnt mit diesem wundervollen Wunderwerke. Ich habe dasselbe zwar auch bei allen früheren Werken Richards empfunden und ausgesprochen, doch niemals ist mir der Gedanke so unmittelbar zum Bewußtsein gekommen wie heute.

Rudi (kopfschüttelnd): Ich glaub' am End', solche Dämmerungsträume kann man nur im Dämmerzustand schreiben. — Herrgott, nun fangt gleich hinterher der Dackl-Maxl an.

Max I. (spielt):

Mit wechselnden Empfindungen

*feroce*



*sostenuto molto*



*rubato*

*andante*

*stringendo*



*feroce*

*tranquillo*



pp f legato

mf

f ff p violente

più lento largo

pp f ff p

Poldi (nachdenklich): Soll man das loben, trotzdem oder weil's einem nicht gefällt? Oder soll man's tadeln, obgleich man nie wissen kann, was die Zukunft mal dazu sagen wird? —

Rudi (für sich): Ich weiß gar nicht, warum mir immer der Gassenhauer „Mein Herz, das ist ein Bienenhaus“ in den Ohren summt.

Richard II. (gutmütig): Na, Pfeiferkönig, jetzt kommst auch dran.  
Max II. (spielt):

*Grave*

The first system of musical notation is in G major, 3/4 time, and common time. It features a piano introduction with a bass line in common time and a treble line in 3/4 time. The bass line starts with a half note G, followed by a half note A, and then a half note B. The treble line starts with a half note G, followed by a half note A, and then a half note B. The system concludes with a half note G in the bass and a half note A in the treble, marked *pesante* and *(senza Ped.)*.

The second system of musical notation continues the piano introduction. It features a bass line in common time and a treble line in 3/4 time. The bass line starts with a half note G, followed by a half note A, and then a half note B. The treble line starts with a half note G, followed by a half note A, and then a half note B. The system concludes with a half note G in the bass and a half note A in the treble, marked *p*.

The third system of musical notation continues the piano introduction. It features a bass line in common time and a treble line in 3/4 time. The bass line starts with a half note G, followed by a half note A, and then a half note B. The treble line starts with a half note G, followed by a half note A, and then a half note B. The system concludes with a half note G in the bass and a half note A in the treble, marked *(senza Ped.)*.

The fourth system of musical notation continues the piano introduction. It features a bass line in common time and a treble line in 3/4 time. The bass line starts with a half note G, followed by a half note A, and then a half note B. The treble line starts with a half note G, followed by a half note A, and then a half note B. The system concludes with a half note G in the bass and a half note A in the treble, marked *p*.

*più vivo*

*pp f marcato f*

*sempre f poco rit. ff*

*mf p ri - tar - dan - do*

Poldi (mit einem schwachen Versuch, ironisch zu lächeln): Entschieden stimmungsvoll; ein Hexenlied auf der Toteninsel.

Rudi (für sich): Sehr fein; beinahe echt münchenerisch; sehr anerkennenswert.

Richard II. (zündet sich eine Zigarette an): Na, ihr beiden Auguren, nun sagt euer Sprüchel.

Rudi (ernst): Wir werden beraten. (Zieht sich mit Poldi in den Hintergrund zurück.)

Richard II.: Da die beiden Damen weg sind, könnten wir jetzt einen Skat riskieren. Aber wenn ihr beide nicht ebenso gut spielt wie unser Nacht-Waechter und der Schorlemorle, dann könnt ihr mir gestohlen werden.

Max I.: Es soll der Sänger mit dem Fürsten gehen, um Skat zu kloppen auf der Menschheit Höhen.



Poldi (kommt langsam aus dem Hintergrund): Eine neue Epoche der Musikkritik beginnt in diesem Augenblick: Wir können uns nämlich nicht einigen; der eine von uns ist für Richard II., der andere für Max II.  
Max I. (kneift die Augen zusammen): Dann könnt ihr ja losen, ihr beiden Dioskuren.

Richard II.: Erst spielen wir zu End'. (Zu Max I.): Nachher kannst du meinethalben als Unparteiischer und Ausgeschiedener den Ausschlag geben, wennst magst. (Sie spielen weiter. Poldi und Rudi schauen zu.)

Rudi (leise zu Poldi): Eigentlich möcht' ich nach Hause. In den Gefilden der Seligen kenn' ich mich nicht aus, und auf der Toteninsel behagt's mir schon gar nicht.

Poldi (unsicher): Auch ich möchte fort; ich fühle mich hier so überflüssig. (Beide besteigen Charons Kahn und gondeln nach Hause.)

Max I. (wirft die Karten hin): Schwindel, ich spiele nicht mehr mit.

Richard II. (steht ärgerlich auf).

Max II. (bewahrt seine korrekte Haltung): Wir werden uns doch um eines Spiels willen nicht veruneinigen. Übrigens, was sollen wir noch hier, nachdem der ganze Wettstreit so jämmerlich ins Wasser gefallen ist?

Max I.: War ja von Anfang an nur ein besserer Bierulk.

Max II.: Gehen wir. Oder vielmehr: Fahren wir ab. Es ist allerdings nur noch ein führerloser Reservekahn da. Ich schlage deshalb vor, daß Richard sich ans Steuer setzt und mein Namensvetter die Ruder ergreift. Ich selbst werde zwischen euch Platz nehmen, denn ich verstehe mich leider weder aufs Steuern noch aufs Rudern. (Sie steigen ein.)

Max I. (treibt den Kahn unermüdlich mit kurzen Ruderschlägen an).

Richard II. (steuert bald nach rechts, bald nach links, je nachdem er sich einem Ziele nahe wähnt).

Max II. (seufzt): Wenn ich doch wüßte, wo wir einst landen werden.

Richard II. (summt gleichmütig):



---

# AUS FROSCH- UND VOGELPERSPEKTIVE

GEDANKEN EINES SCHAFFENDEN, BENAMSET

WILLY VON MOELLENDORFF IN NEUENAHN

---

Auf keine Kritik soll man etwas geben, nicht einmal auf die eigene.

Wagner reimte Kontrapunkt und Poesie; seine angeblichen Nachfahren reimen Kontrapunkt und Neurasthenie.

Hoffe nicht, junger Künstler, daß dir jemand helfen wird, aus dem großen Wasser des Unbekanntseins herauszukommen. Hast du dich mit vieler Mühe aber endlich selbst herausgerappelt, so mach' dich darauf gefaßt, daß dich alle, alle werden abtrocknen wollen.

Gelegentlich mit einer enharmonischen Umdeutung aufwarten, heißt: aus der Not des temperierten Systems die Tugend einer musikalischen Finesse machen. Wer aber unaufhörlich mit derlei Mitteln arbeitet, beweist dadurch, daß er die Tugend nicht um ihrer selbst willen, sondern nur der Not gehorchend liebt. Ich finde das unsittlich.

Man verlangt heute schon vom homo novus, er solle das besitzen, was sich bei allen unseren großen Meistern naturgemäß erst im Laufe der Jahre entwickelte: Individualität. Kein Wunder drum, daß sich manch schlaues Kücken schon vor dem Auskriechen seine kleinen künstlichen Individualitätsknödel einrührt, um sie gleich beim Schalenbruch den Leuten auftischen zu können. Freilich wird dann ihre Unverdaulichkeit zum Verräter ihrer Künstlichkeit. Aber: so viele Leute haben ja eine übernormal gute Verdauung!

Die modernsten Komponisten sollen oft die strengsten Lehrer sein. Sie haben ganz recht. Man muß nicht gleich mit der Neurasthenie anfangen wollen; man muß vielmehr hübsch abwarten, bis man sie allmählich kriegt.

Von jeher floß die Flut der Töne in zwei breiten Strömen dahin; sie heißen: Kunstmusik und Volksmusik. Auf jedem der beiden Ströme fahren elegante Segler und ordinäre Torfzillen. Was sich auf den Wassern der Kunstmusik tummelt, sah aber immer mit Verachtung zu den Leuten des anderen Stromes hinüber. Selbst die ordinärsten Torfzillenschiffer des Kunstmusikstroms dünkten sich noch himmelhoch erhaben über die vornehmsten Segler des Volksmusikstroms. Als ob es das Wasser machte und nicht vielmehr das Fahrzeug!

Beethoven: der romantische Klassiker. Wagner: der klassische Romantiker. Beider Schaffensfundament: die Melodie. Es war eigentlich halber Wahnsinn, nach Beethoven noch klassizistisch, nach Wagner noch romantisch schreiben zu wollen. Daß dies dennoch einigen Komponisten mit Erfolg gelungen, ist ein Beweis für ihre ganz außergewöhnliche Begabung. Es ist nun aber wirklich an der Zeit, von solchem Tun abzustehen. Laßt uns den Wunderbau der Klassik, den Wunderbau der Romantik weiter bewundern und von ganzer Seele lieben, aber laßt uns endlich einsehen, daß ihr gemeinsames Fundament, die Melodie, breit und mächtig genug ist, um darauf noch andere Bauten errichten zu können. Mit weiteren Aufbauten auf die Dome der Klassik und Romantik verunzieren wir diese schließlich nur! Laßt uns lieber versuchen, auf demselben Fundament einen neuen Dom neben die beiden alten zu setzen! Hier steige ich in die Grube hinab und weihe mit diesem Hammerschlag den neuen, alten Grundstein! Auf die Klassiker und die Romantiker mögen nun folgen: die Neumelodiker!

Mit Worten läßt sich trefflich streiten, aber siegen können wir nur mit Taten!

---

# EIN DUTZEND BOSHEITEN

## EIN- UND AUSFÄLLE VON MEPHISTOPHELES

---

1. Es ist leichter, ein Theater zu gründen als anständig damit pleite zu machen.
2. Der dramatische Komponist suche intime Fühlung mit den Bühnenverhältnissen. Notabene: das Verhältnis mit einer Sängerin genügt hierfür nicht.
3. Ein guter Regisseur muß die Einfälle haben, die dem Librettisten nicht eingefallen sind.
4. Es ist sehr leicht, schwere Musik, aber sehr schwer, leichte Musik zu machen.
5. Mancher berühmte Komponist schreibt seine Noten nur der Banknoten wegen.
6. Es ist erfreulich, in einer neuen Oper auch einmal einer unbekannten Melodie zu begegnen.
7. Kritik: Die Kunst, nachts das zu „verreißen“, was einem abends gefallen hat.
8. Der Kapellmeister wird meist von der Kapelle gemeistert.
9. Sänger lesen nie Kritiken, — aber die guten haben sie stets in der Briefftasche.
10. Talent ist für schöne Künstlerinnen manchmal kein Hindernis in der Karriere.
11. Intendant und Ignorant bedeuten nicht immer dasselbe.
12. Die Instrumentation ist da, um den Mangel an Gedanken zu verbergen.

---

## DRUCKFEHLER-BERICHTIGUNG

**D**er Teufel im Setzerkasten hat wieder einmal grobes Unheil angerichtet. Wie wir — leider zu spät — feststellten, sind den Porträts dieses Heftes unvollständige Unterschriften beigegeben worden. Meister Lindloff legt Wert darauf, daß an dieser Stelle die Texte unverfälscht veröffentlicht werden, zumal es die neun Porträtierten selbst sind, die nach Besichtigung der Originale ihre Ansicht in folgenden Worten kundgaben:

- „Ich kündige hiermit das Abonnement auf die ‚Musik‘.“
  - „Meine Augen sind schlecht: wo ist der Heiligenschein?“
  - „O süße Seele meiner Melisande!“
  - „Ich sah meine Tosca anders.“
  - „Soll das etwa eine Karikatur sein?“
  - „Endlich einmal ein gesunder Dreiklang.“
  - „Noch immer zu wenig Profil.“
  - „Wenn ich dem Hornisten eins auswischen könnte!“
  - „Rhythmisch muß die Welt zugrunde gehn.“
-

## OPER

**B**ERLIN: Wer hätte gedacht, Richard Wagner könne in Reinkultur anno 1913 wiedererstehen! In der Tat: wohlkonserviert, von allen unwagnerischen Einflüssen ängstlich bewahrt, so sollte er vor uns treten in dem dreiaktigen Musikdrama „Wieland der Schmied“ von Kurt Hösel, das im Deutschen Opernhause zum ersten Male in Szene ging. Das Faktum ist ergötzlich und lehrreich zugleich. Ergötzlich: jemand setzt sich in den Kopf, ein Textfragment, das Wagner nicht an den Mann bringen konnte, sei für die Gegenwart zu retten, und zwar so, daß man sein komponierendes Gehirn ganz auf den Wagnerstil einstellt, alle Individualitätsgelüste unterdrückt und in streng abgegrenztem Zirkel Wort und Ton in völlige Übereinstimmung bringt. Denn, so folgert dieser letzte „Wagnerianer“, nur durch solche Selbsteinkapselung, durch solches Zurückschrauben könne der beabsichtigte Effekt erreicht werden. Gestattet ist mir von meinem Gott Wagner, die Textkeime zu entwickeln, das Szenarium zu benutzen. Mit Hilfe einer musikalischen Permutationsrechnung wird mir der völlig wagnerisierte Kompositionsmechanismus die unbedingte Stilreinheit schaffen. Lehrreich aber war es zu sehen, wie kritisch wir so ohnmächtigem Epigontum, wie unerhittlich wir so bewußter Erstarrung gegenüberstehen. Die Folge Wagnerscher Überspannung des Gefühls ist ein Mißtrauen gegen alles, was daran erinnert. Schon der Stabreim bringt uns in Harnisch; Heldenpathos und Übernatürlichkeit scheinen uns lächerlich; Musik, die sich in ihren Dienst stellt, berührt uns nicht. Kommt noch hinzu, daß dem Text für den Wagner-Kenner nicht nur der Reiz der Neuheit, sondern auch jede folgerichtige Entwicklung fehlt, so bricht das Verhängnis über den also verwässerten Wagner herein. So denken wir, die Kritischen. Aber gerade die künstliche Fernhaltung weiter Kreise von Richard Wagner hat jene übergroße Sehnsucht hervorgerufen, die auch dem Unwert aus zweiter Hand zujubelt, solange sie nicht durch das Originalwerk zu befriedigen ist. Damit mag sich der Komponist, das allzu emsige Opfer eines bedauerlichen Irrtums, trösten. Aber auch mit der Sorgfalt, die ihm die Charlottenburger Oper angedeihen ließ. Ein Stimmriese wie Carl Braun, Sängerinnen wie Luise Marck und Emmy Zimmermann eröffnen die günstigsten Aussichten auf den echten Wagner. Der Tenor Alfred Goltz war hoffentlich indisponiert. Straff hielt die Zügel Kapellmeister Eduard Mörike, und das Orchester klang ausgezeichnet.

Adolf Weißmann

**D**RESDEN: Als erste Neuheit im neuen Jahre erschien Eugen d'Alberts dreiaktige Oper „Liebesketten“, die es zu einem Achtungs- und Darstellungserfolg brachte. Die psychologischen Unklarheiten und Ungereimtheiten des Textbuches von Rudolf Lothar möchten noch hingehen, aber sehr schmerzlich berührt die Tatsache, daß dieses Werk einen schweren Rückfall in den blutrünstigen Verismus bedeutet, und daß d'Albert dazu hilfreiche Hand geboten hat. Auch musikalisch bedeuten die „Liebesketten“ in jeder Hinsicht einen Rückschritt

gegen „Tiefland“, gar nicht zu reden von der köstlichen, anmutigen „Abreise“, mit der d'Albert einst die Hoffnung rege machte, er könne berufen sein, der Begründer eines neuen musikalischen Lustspielstils zu werden. Seinem neuen Werke mangelt es ja nicht an hübschen Einzelheiten, besonders ist das Orchester mit Geschmack und reifem Klangsinn behandelt — aber wie bei allen modernen Opern vermißt man auch hier die ungekünstelte Erfindung (einige fast banale Melismen können daran nichts ändern), und die große, edle Linie, mit einem Worte die Musik, die nicht nur Töne, sondern seelische, ethische Werte bietet. Aus einer Vorstellung der „Liebesketten“ geht man innerlich unberührt, kühl, ja sogar mit dem Gefühl der Enttäuschung heim, wenn man nicht durch die Aufführung selbst einigermaßen entschädigt wird. Dies war bei der hiesigen Vorstellung unter Ernst v. Schuch allerdings der Fall. Eva Plaschke - v. d. Osten und Fritz Vogelstrom zeichneten sich in den Hauptpartien aus, alle Nebenrollen waren mit ersten Kräften besetzt und das Orchester spielte hervorragend schön. So kam, in Verbindung mit angemessener dekorativer Ausstattung, eine freundliche Aufnahme zustande, die am Schlusse neben dem Dirigenten und den Hauptdarstellern auch den Komponisten mehrfach an die Rampe rief. Je weniger die sich stetig verstärkende Sehnsucht nach großangelegten Musikdramen von edler, reinigender Kraft im letzten Jahrzehnt trotz aller Versuche Erfüllung gefunden hat, um so mehr darf man jetzt wieder an die Odyssee-Dramen August Bungerts erinnern, die — mag man sich sonst zu ihnen stellen, wie man will — doch in ihrer gewaltigen Anlage und musikalischen Ausführung die allermeisten andern Opern neuerer Zeit weit überragen und in ihrer Gesamtheit eine gewaltige Schöpfung darstellen und darum berechtigten Anspruch auf die Beachtung der Theater haben, zumal da ihre starke Bühnenwirkung bereits erprobt ist.

F. A. Geißler

**F**RANKFURT a. M.: Mit der Wiederaufnahme von „Pelleas und Melisande“ von Claude Debussy hat die Oper an eines ihrer größten Verdienste um die Förderung neuerer Kunst in den letzten Jahren erinnert. Ist diese Oper doch vor fünf Jahren, als man von Debussy nur sehr wenig, nicht einmal seine zahlreichen Gesänge kannte, hier zur Uraufführung gelangt. Das Werk hat inzwischen mehrfach in anderen Städten zur Diskussion gestanden; Erfolge beim Publikum hat es nicht gehabt. Diese seelisch tief ergreifende Märchenkunst, deren geheimnisvolle Wirkungen mit Worten kaum zu beschreiben sind, braucht andere Menschen zum Mitempfinden, als die Abonnenten es sind. Die musikalischen Feinheiten in der melodischen Linienführung, die Farbengebung dieser Partitur in ihrer Plastik und Dezenz, der unerhörte Reichtum harmonischer Ausdruckskraft enthüllen sich dem, der dieses Werk mehrmals auf sich wirken ließ, in erstaunlicher Progression der Intensität. Das geschichtlich Fesselnde und Bedeutungsvolle dieses Werkes liegt darin, daß Debussy als erster mit dem Prinzip der Steigerung, dem Allheilmittel Richard Wagners,

gebrochen hat und statt des Massengefühls die subtilste musikalische Seelenschilderung zum wesentlichsten Wirkungsfaktor macht. Ob das freilich für die dramatische Musik ein entwicklungsfähiger Weg ist, bleibt eine offene Frage, deren Antwort — ein künftiges Genie geben wird. Die Aufführung unter Dr. Rottenberg trug den Stempel des Außergewöhnlichen; Frl. Sellin und Herr Wirl verkörperten die Poesie der Titelrollen in ausgezeichnete Weise. — Heinrich Hensel sang den Lohengrin als Gast in einer Aufführung zum Besten der Theater-Pensionskasse. Das Haus war ausverkauft, man war neugierig, den inzwischen durch unliebsame Prozesse und marktschreierische Reklame groß gewordenen Sänger, den man vor sechs Jahren als Spiel- und lyrischen Tenor kannte, wieder zu hören. Nun, seine Gralsrüstung war sehr schön. Dagegen enttäuschte sein Gesang sehr. Eine abscheulich manirierte Aussprache, knödelige Tongebung, unsaubere Intonation: wozu all der Lärm! Sonst ist aus dem Einerlei des Spielplans nichts Besonderes zu melden. Karl Werner

**L**ONDON: Opernsaison 1912. Oscar Hammerstein, der unternehmungslustige Impresario und Manager aus New York, der sein neues Opernhaus hier im November 1911 mit großem Reklameaufwand eröffnete, hat das Schicksal seiner vielen Vorgänger teilen müssen: nach wenigen Monaten sah er sich wegen der sehr bedeutenden finanziellen Mißerfolge veranlaßt, das prunkvolle Gebäude zu schließen. Auch das Haus teilte das Schicksal der früheren Londoner Opernbauten: es ist zu einem — Variété umgewandelt worden! So hat sich also wieder gezeigt, daß die Siebenmillionenstadt kein hinreichendes Publikum für eine ständige Oper aufbieten kann. Hierzu kommt noch, daß Hammerstein sich damit brüstete, ein rein britisches Orchester und einen rein britischen Chor zusammengestellt zu haben. Außerdem versuchte der kühne Manager das große Publikum mit allerhand „populären“ Werken zu locken. Aber auch das mißlang. Und zu einem großen Teil aus dem Grunde, weil er fast gar nichts Neues bot. Charakteristisch für den Spielplan war die gänzliche Abwesenheit der deutschen Oper, auch befand sich unter den Künstlern kein einziger Deutscher. Zuletzt erklärte Hammerstein, gegen das allgewaltige Covent Garden-Opern-Syndikat nicht aufkommen zu können, das er vergebens durch Androhungen von Wagner-Aufführungen einzuschüchtern versuchte. Nun sind wir ja einerseits dem arg enttäuschten Manne zu Dank verpflichtet, daß er seit langem vernachlässigte Opern wie Masseners „Hérodiade“ und „Jongleur de Nôtre-Dame“, Charpentier's klangprächtige „Louise“ zur Darstellung brachte. Aber andererseits beherrschten Werke wie „Mignon“, „Faust“, „Romeo und Julie“, „Wilhelm Tell“, „Rigoletto“ und „Traviata“, endlich „Hoffmanns Erzählungen“ und „Die Glocken von Corneville“ das Repertoire. Und bei aller Anerkennung, die wir dem Unternehmer Hammerstein zollen müssen, können wir dem Künstler den Vorwurf von teils leichtsinnigen, teils geschmacklosen und stilwidrigen Aufführungen und eines fortwährenden Losarbeitens auf rein äußerliche Effekte unmöglich ersparen.

Auch sind den Solisten nicht gerade überwältigende Leistungen nachzurühmen. Sie enttäuschten zumeist, umsomehr, als der Manager sie in pompösen Ankündigungen als allererste „Stars“ anpreisen ließ. Endlich blieb Hammerstein auch sein Versprechen schuldig, einheimische Novitäten zu bringen. Die Oper ist das Schmerzenskind der weltumspannenden Britannia, die neue Schule findet keine Bühne. Die einzige englische Novität und auch die einzige Sensation der ganzen „Saison“ war „The Children of Don“ („Die Kinder Dons“), Text von Howard de Walden, Musik von Joseph Holbrooke. Sowohl Buch wie Vertonung zeigten gar zu offenebare Anlehnungen an Wagners „Ring“. Ehrliches Wollen ist der Muse Holbrooke's keineswegs abzusprechen, doch gebricht es ihr an Eigenart, und die große Zügellosigkeit der Einfälle und des Technischen, das Schwülstige der Ausdrucksweise trüben den Genuß. Einem national-britischen Musikdrama, das der Komponist damit zu schaffen beabsichtigte, kam er um keinen Schritt näher. Nicht einmal die glänzende Dirigentenkunst Arthur Nikischs, der sich mit Feuereifer für das Werk einsetzte, vermochte es zu retten. — Auch der Covent Garden-Oper kann keine besonders interessante „Saison“ nachgerühmt werden, obwohl es die längste seit ihrem Bestande war (vom 20. April bis 1. August). Dr. Ludwig Rottenberg aus Frankfurt a. M. leitete mit liebevollem Verständnis und tiefem Empfinden zwei Aufführungen des „Ring“-Zyklus und des „Tristan“. Die ersteren litten wie immer an dieser Bühne unter der veralteten Inszenierung. Unter den Solisten zeichneten sich besonders die Damen Saltzmann-Stevens, Kappel und Kirkby Lunn sowie die Herren Hensel, van Rooy und Cornelius aus. Als einzige Novitäten verzeichnen wir Wolf-Ferraris' lebenswürdigen „Schmuck der Madonna“ und des Spaniers Zandonai's trübselige, wenig ansprechende „Conchita“, die nach zwei Aufführungen verschwand. Als letztere führte sich Tarquinia Tarquini ein, die dann als „Carmen“ einen bedeutenden Erfolg errang. Außerdem standen auf dem Spielplan „Aida“, „Bohème“, „Louise“, „Die Hugenotten“, „Manon Lescaut“, „Tosca“ (in der Marcon als Scarpia glänzte), „Bajazzo“, „Samson und Delila“, „Sunnens Geheimnis“ und „Das Mädchen des goldenen Westens“, lauter in London populäre Opern. Von den Damen entzückten die Tetraxini und Emmy Destinn mit ihren üppigen, stets reifer werdenden Stimmen, die besonders gut disponiert waren, und von den Herren wiesen die Tenöre Martinelli und Mc. Cormack bedeutende Fortschritte auf. — Zuletzt seien noch die prachtvollen Darbietungen des Russischen Ballets hervorgehoben. Stravinsky, ein in Paris lebender Russe, schrieb die faszinierende Partitur zu dem „Oiseau de Feu“; Tcherepnin, der Dirigent des Ballets, besicherte uns die nationale Musik zu „Narcisse“; von Balakireff stammt die echt russische „Thamar“. Der Einfluß Tschaikowsky's und Rimsky-Korssakows war vorherrschend. L. Leonhard

**M**ÜNCHEN: Generalmusikdirektor Bruno Walter, der seit 1. Januar die Hofoper leitet, trat sein Amt mit einer großzügigen Leitung des „Tristan“ an; Urlus und Frau

Mottl-Faßbender in den Hauptrollen boten im großen ganzen ausgezeichnete Leistungen. Insbesondere hat Frau Mottl stimmlich neuerdings große Fortschritte gemacht, so daß die hervorragende Darstellerin nunmehr wieder in jeder Hinsicht befriedigt, was man leider eine zeitlang nicht konstatieren konnte. Im übrigen muß man abwarten, was das neue Regime bringt und insbesondere, ob es sich neben der Pflege der klassischen Meister zu einer regeren Berücksichtigung von Neuheiten entschließen wird. Denn daß gerade darin von dem früheren Intendanten und Hofoperndirektor zum Schaden Münchens allzuviel Gelegenheiten verpaßt worden waren, steht fest. Dr. Edgar Istel

**WIEN:** Gastspiel des Russischen Ballets an der Hofoper; an sich immer wieder interessant durch die eigenartige Mischung vollendeter Tanzvirtuosität, ältester mimischer Kultur und modernsten Raffinements der Körperkunst, lebendigsten Stilgefühls in der Darstellung und radikalster Moderne, in den hauptsächlich durch bloße Farbenakkorde wirken wollenden Dekorationen des ultrazezessionistischen Maler Bahst, in dessen Wesen Elemente von Grangwyn, Moreau und Ludwig v. Hofmann sich mit spezifisch russischen mengen. Was gegen diese Kunst zu sagen wäre, ist freilich, daß sie nicht aus der Musik herauswächst, nicht die Stimmung der Szenenbilder, den Rhythmus der Aktion von den Klängen bedingen läßt, sondern daß diese Stimmung, dieser Rhythmus meist das Primäre zu sein scheinen, dem dann die Musik aufgezungen wird, wodurch mancherlei Prokrustescherze entstehen, die dem Gefühl desjenigen wehe tun, der die moderne Tanzkunst mit der Duncan, den Wiesenthals und Jaques-Dalcroze als Einheit begreift, die das Gleiche durch Bewegung und Gebärde ausdrückt, was die Musik in ihren Tönen sagt. Aber alles an sich Vollendete hat Wert und Geltung, und deshalb schon ist die von dem großen mimischen Künstler Nijinsky beherrschte russische Balletgesellschaft — in der noch das in ihrem fast perverssadistischen Reiz an Beardsley'sche Schwarzweißblätter erinnernde Fräulein Nelidova, die graziose Lydia Kyast und der junglinghaft anmutige Adolf Bolm besonders auffallen — an sich von fesselndem Interesse. Aber eben nur an sich; denn es ist trostlos, daß die Tatenlosigkeit der jetzigen Direktion immer wieder nur durch Sensationsgastspiele, durch ein Schmücken mit fremden Federn verhüllt wird. Seit dem „Oberst Chabert“ unglückseligen Angedenkens besteht die Haupttätigkeit der Opernleitung, nach außen hin wenigstens, im — Verschieben. Der Pariser „Tannhäuser“ ist neulich vertagt worden, die Uraufführung von Schrekers neuem Werk ebenso. Das einzige Ergebnis zweier Monate, innerhalb derer ein Spielplan, der eine Seichtigkeit und Nichtigkeit an die andere reihte, jedem die Zorn- und Schamröte in die Wangen trieb, war die Uraufführung des in jeder Hinsicht bedeutungslosen Ballets „Die Prinzessin von Tragant“ von Oscar Straus, von dem man zum mindesten behenden Witz, Drollerien der Rhythmik, beschwingte Heiterkeit und parodistische Laune erwarten durfte und der nichts von alledem, nicht einmal die so nahe liegende Kontrastierung einer steifen Tragantwelt und ihres Lebendigwerdens

gebracht hat; nur ein paar niedliche Tanznummern, die ebensogut von einem der Hausballettkomponisten der Hofoper hätten sein können. Und eine klägliche Neuszenierung des „Don Juan“; schon deshalb anzufechten, weil solche Wiederbelebung nur dann Sinn hat, wenn eben jetzt die beste Besetzung der betreffenden Schöpfung da ist, während im „Don Juan“ entscheidende Partien gerade jetzt nur unvollkommen zu besetzen waren. Aber davon abgesehen: die mit vielem Aplomb angekündigte Wiederaufnahme der Mahlerschen Inszenen bestand lediglich in der Wiederherstellung der Rollerschen Dekorationen und in einer Aufführung nach dem alten Regiebuch, dessen Randglossen dem Regisseur August Stoll begreiflicherweise nicht das sagten, was sie für Mahler bedeuteten. (Von den Darstellern der doppelt besetzten Vorstellung sind Richard Mayr als unübertrefflicher Leporello, die großartige, schmerzlich-stolze Elvira der Gutheil, die gesanglich vorzügliche Donna Anna der Frau Elizza zu nennen.) Es fehlte eben jene besondere Melodie, von der es, offenbar vorahnend, schon in den „Meistersingern“ heißt, daß sie „nicht im Stollen zu finden sei“.

Richard Specht

## KONZERT

**BERLIN:** In dem Programm des 6. Nikisch-Konzertes bildete die Vierte Symphonie (G) von Gustav Mahler den Kern der Aufführungen, um den alles andere sich als Hülle gruppierte. Von den Orchesterwerken des Tondichters ist diese viersätzige Symphonie dem Hörer wohl am leichtesten verständlich, da das melodische Element stark in den Vordergrund tritt. Allerdings lehnt es sich auch sehr an Bekanntes an, wir begegnen auf Schritt und Tritt Gedanken aus Haydn, Beethoven und Schubert; das zweite Hauptthema des ersten Satzes klingt wie ein wörtliches Zitat aus der großen Konzertarie „Ah perfido“ Beethovens. Wunderschön wirkt in seiner orchestralen Fassung das variierte Thema des langsamen Satzes. Während die drei ersten Sätze in ihrer formalen Ausgestaltung nach dem Vorbilde unserer klassischen Meister ausgearbeitet sind, steht als Finale ein Lied für Sopran auf einen Text aus „Des Knaben Wunderhorn“ (von Grete Merrem vortrefflich gesungen), in dem uns in naiver Art die kulinarischen Freuden aufgezählt werden, die uns im Jenseits erwarten. Im ganzen Werke ist das Orchester mit erstaunlicher Feinheit behandelt, es bereitet dem Ohre wahre Leckerbissen an Klangschönheiten verschiedenster Art. Und die Philharmoniker spielten unter Nikischs Führung ganz herrlich, übrigens nicht nur die Mahlersche Musik, sondern auch die beiden Stücke von Schubert, dessen Ouvertüre zu Rosamunde und die Entreakte aus dem nämlichen Schauspiel. Der Solist des Abends, Hermann Jadlowker, der die Oktavio-Arie in B aus Mozarts „Don Juan“ und das Preislied Walters aus den „Meistersingern“ sang, enttäuschte die Hörer gewaltig; die Stimme klang trocken, ganz reizlos, und der Vortrag war schwung- und stimmunglos. Paul Ertels symphonische Dichtung „Pompeji“, ein Virtuosenstück für modernes Orchester, das mit

dem Ausbruch des Vesuv endet, bildete den Schluß des Programms. — José Eibenschütz dirigierte ein Konzert, das Tschaikowsky's Symphonie pathétique, das neue Violinkonzert von Weingartner, zwei symphonische Skizzen „Frühling“ und „Herbst“ von Leopold van der Pals und ein Melodram „Die Mette von Marienburg“ von Viktor von Woikowsky-Biedau brachte. Das Weingartnersche Violinkonzert, (Solist Gustav Havemann) ist ein kurzgefaßtes flottes Musikstück, ohne individuelles Leben; man hört ohne Spannung zu und nimmt herzlich wenig mit, wenn's aufhört; aber es ist dankbar für den Geiger, der auch zum Schluß reichen Beifall erntete. Auch die beiden Tondichtungen von van der Pals erweckten nur geringes Interesse, da die thematische Erfindung wenig bedeutend ist; die Orchesterbehandlung zeugt für gut entwickelten Klangsinn. Das Melodrama hätte der Tonsetzer besser als symphonische Dichtung ohne Rezitation herausgeben sollen, denn das Orchester ist so stark bedacht, daß man von den Worten nur einzelne abgerissene Laute vernimmt, obwohl der Sprecher, Dr. Waldemar Staegemann, alle Kräfte seines Organs einsetzte; es gab einen höchst unerquicklichen Kampf zwischen den Mächten des modernen Orchesters und der Menschenstimme, in dem die letztere ruhmlos erlag. Der Dirigent zeigte sich recht gewandt in der Führung unserer Philharmoniker. — Zum Besten des Richard Wagner-Stipendienfonds fand in der Philharmonie ein Konzert statt, dessen Leitung Siegmund von Hausegger anvertraut worden war. Das Programm begann mit Liszts Dante-Symphonie, zu dessen Schlußteil der von Clara Krause gegründete Frauenchor und Bernhard Irrgang (Orgel) sich den Philharmonikern zugesellte. Eine herrliche Aufführung der gewaltigen Tondichtung, für die der Dirigent seine ganze Persönlichkeit einsetzte. Dann sang Charlotte Boerlage-Reyers drei der Wagnerschen Lieder auf Texte von Mathilde Wesendonk, deren Klavierpartie für Orchester umgearbeitet ist, ohne indes diese bedeutenden Stücke ihrem vollen Werte nach zur richtigen Geltung zu bringen. Carl Flesch spielte darauf das Beethovensche Violinkonzert geradezu hinreißend schön, groß im Ton, voll Schwung und Feuer; das Finale habe ich lange nicht so energisch im Rhythmus durchgeführt gehört. Im Larghetto, auch im ersten Allegro gab es Momente von höchster Schönheit. Webers Euryanthen-Ouvertüre schloß das Programm.

E. E. Taubert

Das 3. Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde war ein Bach-Beethoven-Brahms-Abend. Von ersterem brachte Fritz Steinbach in seiner eigenen Bearbeitung, die sich offenbar nur auf die Aussetzung der Cembalostimme erstreckt, das verhältnismäßig selten aufgeführte 2. Brandenburgische Konzert zum Vortrag. Außer dem Streichkörper sind darin eine Trompete (Ludwig Werle aus Köln; als ob wir hier keinen erstklassigen Trompeter hätten!), eine Flöte (Herr Hartzler), eine Oboe (Herr Kern) und eine Solovioline (Konzertmeister Thornberg) beschäftigt. Am wertvollsten ist der langsame Satz, in dem die Trompete schweigt; in den Ecksätzen, die

frische, gesunde, aber keineswegs originelle Musik enthalten, ergeht sich die Trompete oft so in der Höhe, daß man aus Angst, sie könnte daneben geblasen werden, nicht recht zum Genuß kommt. Wunderbar spielte dann Teresa Carreño, die kürzlich ihr fünfzigjähriges Künstlerjubiläum gefeiert hatte, Beethovens Es-dur Konzert. Brahms war mit seiner Ersten Symphonie vertreten, die Steinbach von jeher immer großartig interpretiert hat; sie ist auch stets eine Meisterleistung des Philharmonischen Orchesters. — Philipp Scharwenka ließ drei seiner neueren Kammermusikwerke aufführen, zunächst sein schon seit Jahren bekanntes Klaviertrio op. 100 (vgl. auch Hermann Wetzels Aufsatz: Philipp Scharwenkas Kammermusik im 40. Bande der „Musik“), am Schluß das von mir in demselben Bande S. 374 besprochene Klavierquintett op. 118 und dazwischen sein neues Streichquartett op. 120 in D. Während dessen erster Satz etwas gar zu vornehm-akademisch, das im alten Stil gehaltene Menuett ganz ansprechend ist, gehört der langsame Satz zu dem Schönsten, was neuerdings auf dem Gebiet der Kammermusik geschrieben worden ist; in ihm herrscht wirkliche Inspiration, es ist Musik, die zum Herzen geht. Auch das Finale dieses vortrefflich gearbeiteten, auch klangschönen Quartetts interessiert durch lebensvolle Erfindung. Für die vortreffliche Ausführung seiner Werke war der Komponist dem Pianisten Moritz Mayer-Mahr und dem leider nur für diesen Abend extra gebildeten Streichquartett der Herren Willy Heß, Hans Bassermann, Albert Stössel und Jacques van Lier zu großem Danke verpflichtet. — Ein großes Verdienst erwarb sich das Trio der Herren Georg Schumann, Willy Heß und Hugo Dechert, indem es mit Zuziehung von Adolf Müller das bisher noch ungedruckte, dem Nachlaß Wilhelm Bergers entstammende Klavierquartett (op. 100) zur ersten Aufführung brachte. Es birgt vornehme, sorgsam gearbeitete Musik, die nicht bloß in dem an den gleichen Satz des Brahmschen Trios in C erinnernden Scherzo den Einfluß dieses Meisters erkennen läßt. Voll gehaltener Leidenschaft und großzügig im Aufbau und in der Erfindung ist der erste Satz; nur im Durchführungsteil erscheint manches etwas ausgeklügelt, nicht von der Phantasie allein diktiert. Der langsame Satz bringt kunstvolle Veränderungen über einen edlen Gesang der Bratsche, an den sich ein volksliedartiges, sehr melodisches Seitenthema anschließt. Geisterhaft-gespenstisch huscht das sehr lebendige Scherzo vorüber; die kraftvolle, prächtige Melodie des Scherzos führt uns ins blühende Leben zurück; durch besonders feine Arbeit ist auch die hübsche Koda ausgezeichnet. Das Finale ist schwächer als die vorhergehenden Sätze, doch auch wie diese sehr fein gearbeitet und dankbar für die einzelnen Instrumente. Die Wiedergabe des hoffentlich bald im Druck erscheinenden Werkes war vortrefflich. Mit Dechert spielte Schumann darauf eine wertvolle Sonate (ursprünglich für Viola da Gamba) in g von Karl Phil. Em. Bach, und zwar nicht nach der Ausgabe von Grützmacher, sondern nach einem in der Singakademie aufbewahrten Manuskript, das noch den Diskantschlüssel hat.

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN



Zum Schluß wurde das Erste Klavierquartett von Brahms geboten. — Im 2. Konzert von Florian Zajic und Heinrich Grünfeld war die pianistische Mitwirkung wieder einmal von Alfred Grünfeld übernommen worden, der nach seinen Solostücken besonders gefeiert wurde; er spielte zuerst mit seinem Bruder die Erste Sonate von Brahms und schloß mit Schuberts immer gern wieder gehörtem sogenannten Forellen-Quintett (Bratsche: Hans Hasse, Baß: Max Poike). Für vokale Abwechslung sorgte die treffliche Dora Moran. — Ziemlich überflüssig und zwecklos erschien mir das Konzert des nicht mehr jungen Geigers Wacław Grudziński, der sich von Fritz Lindemann begleiten ließ. — Die junge, sicherlich talentvolle Geigerin Carmen Delprat hätte ruhig noch warten sollen, ehe sie gleich mit dem Philharmonischen Orchester konzertierte; zudem hatte sie nur Werke auf dem Programm, die bis zum Überdruß hier von berufenen und unberufenen Künstlern gespielt werden. Die Geigenliteratur ist so reich, daß wahrlich mehr abgewechselt werden könnte. — Anton Bürger sang, von Robert Kahn in idealer Weise begleitet, Schuberts „Schöne Müllerin“, mit der er im Vorjahre schon großen Erfolg hier gehabt hatte. Wenngleich ihn eine Indisposition an der ganzen Entfaltung seines großen Könnens verhinderte und er gelegentlich den früheren Bühnensänger nicht verleugnete, so war es doch ein großer Genuß, seinem wohlgedachten und warmempfundenen Vortrag zu lauschen. Wilhelm Altmann

Im 4. der unter Oskar Frieds Leitung stehenden Symphoniekonzerte mit dem Philharmonischen Orchester erleben zwei Werke ihre Uraufführung aus dem Manuskript. Die aus der Musik zur Oper „Die Brautschau“ zusammengestellte Orchestersuite von Ferruccio Busoni fesselt durch mancherlei instrumentale Finessen und harmonische Reize, durch allenthalben geistreiches Geplauder und witzige Pointen; diese feingeschliffene, überkultivierte Tonsprache löst in erster Linie artistisches Empfinden und Vergnügen aus, das größte Kompliment, das man ihr wohl machen kann. Weit weniger Kultur und Geschmack zeigt Fried in seinem Melodram „Die Auswanderer“ (Gedicht von Emile Verhaeren) für eine Sprechstimme und großes Orchester. Hier ist — das liegt teilweise schon im Stoff — von keiner Überfeinerung, von keinem blassen Ästhetentum etwas zu spüren; mit derber Hand werden im al fresco-Stil grelle, schreiende Farben hingesezt, auch wo sie der Text nicht unbedingt erfordert. Sonst ist die dumpfe, verzweiflungsvolle Stimmung des Gedichts nicht übel getroffen; etwas vom unwiderstehlichen, aufreizenden Rhythmus der Verse (von Tilla Durieux ausgezeichnet, wenn auch des öftern vergeblich gegen den Orchesterlärm ankämpfend, gesprochen) lebt auch in der Musik. Aber als Ganzes betrachtet, kann auch dieses Werk die Bedenken gegen die unselige Zwittergattung des Melodrams nicht zum Schweigen bringen. Zwischen den beiden Neuheiten spielte Wilhelm Backhaus mit virtuosem Schwung das Es-dur Konzert von Liszt. — Das 4. große Symphoniekonzert des Blüthner-Orchesters unter Siegmund von Hausegger wurde mit einer nicht gerade sehr temperament-

vollen, sondern merkwürdig hausbacken anmutenden Wiedergabe der Egmont-Ouvertüre eingeleitet. Heinrich Kiefer trug das Schumannsche Cellokonzert vor, gut musikalisch, mit tadelloser Technik, aber etwas dünnem Ton. Das Hauptereignis des Abends bildete die Hauseggersche „Naturesymphonie“ für großes Orchester und Schlußchor (auf die herrlichen Worte des Goetheschen Proömion „Im Namen dessen, der sich selbst erschuf“), die man im vergangenen Winter in einem Symphoniekonzert der Königlichen Kapelle unter Strauß zum erstenmal gehört hatte. Die philosophisch-dichterische Idee des ewigen Werdens und Vergehens in der Natur und der Stellung des Menschen innerhalb dieses ewigen Wechsels, das ist ein so gigantischer Vorwurf, daß der Musiker, der es unternimmt, ihm in Tönen Ausdruck zu verleihen, als schöpferische Persönlichkeit seinerseits über das gewöhnliche Maß gewaltig emporragen muß. Das ist nun bei Hausegger nicht ganz der Fall, dessen tonsatzerische Eigenart weit mehr durch das Vorwalten des Verstandesmäßigen, als durch eine Überfülle an schöpferischer Inspiration gekennzeichnet ist. Wenn das herbe, schwer eingängliche, problematische Werk jüngst als Ganzes trotzdem einen ungleich nachhaltigeren Eindruck hinterließ als im Vorjahr, so lag das wohl einmal an der weit liebevolleren und klareren Interpretation, die ihm zuteil wurde. Dadurch traten einzelne Stellen, namentlich im zweiten Satz, wo es dem Tonsetzer tatsächlich gelungen ist, die ihm vorschwebende kosmisch-metaphysische Vision in eine auch für den Hörer überzeugende Tonsymbolik einzufangen, ungleich lebendiger und sinnfälliger in die Erscheinung. Zum anderen aber verstärkte diesen erheblich günstigeren Eindruck der Gedanke, daß in unserer gegenwärtigen Zeit musikalischen Artisten- und Dekadententums, gesinnungsloser Kompromißerei und skrupellosen Merkantilismus Persönlichkeiten vom hohen Idealismus und dem sittlichen Ernst Hauseggers, der mit einer Art Schillerschen Pathos das Ethos in der Musik verkündet, eigentlich recht dünn gesät sind. Mag man sich zu der Hauseggerschen Naturesymphonie — der Name scheint uns nicht glücklich gewählt — stellen wie immer man wolle, mag man der Ansicht sein, daß hier ein Talent die Grenzen seiner natürlichen Begabung vergeblich zu erweitern trachtet, — als ein interessantes, bemerkenswertes Dokument unserer Zeit wird man dieses Werk<sup>1)</sup> unter allen Umständen anzusprechen haben. Willy Renz

Sophie Sack, die ein Konzert mit dem Rezitator Ludwig Hart gab, spielte Kompositionen von Bach, Brahms, Chopin und Liszt. Sie verfügt über eine ganz achtbare Klaviertechnik und versteht auch ganz gut vorzutragen, und doch erheben sich ihre Leistungen nicht weit über den gewöhnlichen Durchschnitt. — Erna Kemnitz möchte man lieber auf der Bühne als im Konzertsaal hören, ihre ganze Ausbildung verweist sie dorthin. Max Vogel

José Vianna da Motta gehört unstreitig zu den ernstesten Pianisten. Mit seinen individuellen Programmen sucht er ebenso zu erbauen

<sup>1)</sup> Die Partitur ist bei F. E. C. Leuckart in Leipzig erschienen. Red.

wie zu erziehen. So ließ er diesmal ein hier zum ersten Male gespieltes Stück, den ersten Satz der Alhambra-Suite „La Vega“ von I. Albeniz hören, das wohl subtil in der Arbeit und im Hauptthema interessant ist, aber als Ganzes recht eintönig wirkt. An seiner technisch feinen Ausführung des unvergleichlichen Werkes „Prélude, Choral et Fugue“ von C. Franck muß man die gezogenen Tempi im ersten Teile tadeln, die das Verständnis des komplizierten Stückes erschweren. — Else Grams' Klavierabend kann, wenn man ihre Kunst mit anspruchsvollerem Ernst beurteilen soll, nur als ein vorläufiger angesehen werden. Wenn die Trefftechnik besser und die Linke geläufiger wird, werden wir ihr noch einmal gerecht zu werden versuchen. — Elsa Kaulich zeigt, wie es mancher Sängerin nur wenig zu einer ersten Künstlerin fehlen kann. Ihre Stimme ist herrlich und meisterhaft ausgebildet, sie ist sehr musikalisch, so daß man überrascht ist, wenn man die erste Phrase vernimmt; und dennoch erhebt sie nicht, — weil ihr Vortrag provinziell gefärbt ist, und weil sie den Gehalt eines Liedes nicht seelisch-plastisch zu durchfühlen vermag. Schon durch eine rhythmischere, gedrungene Wiedergabe könnte sie ihre ungewöhnlichen Gaben besser ausnutzen. — Hugo Lederer hinterläßt mit seinem Geigenspiel keinen befriedigenden Eindruck, weil er zu scharf den Ton ansetzt und zu scharf streicht. Talent und Fleiß sind anerkennenswert, nur sollte er vorerst Bruchg-moll Konzert nicht öffentlich spielen: der Mangel eines intellektuelleren Erfassens, sowohl im Vermitteln des Gehalts wie in der Technik, macht sich zu sehr bemerkbar. — William Pitt Chatham, ein eleganter, vortrefflicher Sänger, verspricht eine bemerkenswerte Kraft unter den Liedersängern zu werden. Zwar siegt er vorläufig auf einem Gebiete, auf dem man mit schöner Stimme und einiger Kunst gefallen muß, aber auch in schwererwiegenden Stücken gelingt ihm manche Zeile, so daß man seiner alles in allem froh sein kann. Arno Nadel

Sicher hat der Pianist Wilhelm Backhaus das Recht, einen Beethoven-Abend zu geben. Seine manuelle Fertigkeit ist bewundernswert, und alle kraftvollen Partien gelingen ihm glänzend. Auch sehr charakteristisch wußte er z. B. die Sonate op. 81 zu gestalten. Und doch mußte man bei dieser großen Künstlerschaft in manchen Sätzen das restlose Ausschöpfen der darin enthaltenen Poesie vermissen. Ich denke dabei besonders an die Fis-dur Sonate. — Die voluminöse Sopranstimme von Helene Günter klingt am besten in der Mittellage, in der Höhe spricht sie noch etwas schwer an, und die Töne sind nicht frei. Der Vortrag ist verständig und zeigt sicheres Erfassen des Sinngemäßen. — Ganz dasselbe muß man von der Sopranistin Elfriede Lotte Huff sagen. Nur daß hier die Höhe infolge falscher Tonführung noch schärfer und unausgeglicherer klang. Mit dem Vortrag konnte man sich auch hier einverstanden erklären. Einen ausgezeichneten Eindruck hinterließ der mitwirkende jugendliche Pianist Ernst Levy. Wie er sein schwieriges Programm jetzt schon technisch meistert und mit starkem Empfinden vorzutragen weiß, das erweckt wirklich Hoffnungen. — Lilli Lehmann, die sich an ihrem

Liederabend wegen einer starken Indisposition selbst entschuldigte, konnte nur an wenigen Stellen zeigen, was ihr Organ trotz der Jahre noch zu leisten vermag. Dann hatte sie noch Töne in der Höhe, um die sie jüngere Kolleginnen beneiden können. Ihr Bestes bot sie in den Liedern von Brahms, weil hier keine so große Beweglichkeit der Stimme gefordert wird wie in den italienischen Arien. — Der russische Tenorist Louis Arens gab einen abwechslungsreichen Liederabend. Er sang italienisch, russisch und deutsch mit guter Stimmenkultur und heldenhaft gefärbtem Organ und eindringlichem Vortrag. Etwas ganz Besonderes bot er in den zugegebenen russischen Volksliedern, die er selbst auf einem nationalen, im Klange an ein Harmonium erinnernden Instrument geschickt begleitete. Emil Thilo

Die Pianistin Flora Scherres-Friedenthal besitzt künstlerischen Impuls nur in bescheidenem Maße. Ihrem Legatospiel fehlt die Wärme; aber sonst ist ihre Technik beachtenswert. Mit Prof. Alexis Holländer zusammen spielte sie dessen Variationen für zwei Klaviere über ein Thema von Schubert; solide, tüchtige Musik. — E. Jos. Müller dirigierte ein Symphoniekonzert mit dem Blüthner-Orchester. Seine Art der Stabführung ist durchaus unpersönlich. An der c-moll Symphonie von Brahms versagte sein Können, und die verlockendsten Steigerungen in Liszts „Tasso“ ließ er ungenutzt, phlegmatisch fast, vorübergehen. — Dora von Möllendorf gehört zu den Geigerinnen, deren Spiel einem sympathischen, bescheidenen Eindruck macht. Bei Inventionen von Bach-Enesco fiel eine starke Innerlichkeit des Tones auf. Das Virtuose ist weniger ihre Sache; aber mit Brahms und Dvořák steht sie auf gutem Fuße. Paul Elgers leitete das Blüthnerorchester dazu sachgemäß. — Das Klavierspiel der Komtesse Helene Morsztyn konnte kein tieferes Interesse erregen. Der Anschlag ist hart und stechend, die technische Fertigkeit ohne Elan und das musikalische Empfinden oberflächlich. — Zu einem gewaltigen Erlebnis wurde der Schubert-Abend von Therese und Artur Schnabel. Die Phantasie-Sonate G-dur mit ihrem Überreichtum fand eine ideale, farbenfunkelnde und hinreißende Wiedergabe, wie sie vollkommener nicht gedacht werden kann. Eine Auswahl aus der „Winterreise“ übte in restlos erschöpfender Interpretation eine ebenso tief ergreifende Wirkung aus. — In Jacques Gaillard lernte man einen trefflichen Cellisten kennen. Die sichere und überlegene Art, mit der er sein Instrument behandelte, verriet den ausgereiften Künstler. Auch von seinen musikalischen Eigenschaften gewann man die beste Meinung. Cellokonzerte von Haydn und Saint-Saëns boten ihm mannigfache Gelegenheit, sein Können zu zeigen. — Ein noch junger Geiger, Frank Gittelson, erspielte sich einen großen, wohlverdienten Erfolg. Sein Ton ist von bestrickendem Schmelz, die Technik elegant und von einer imponierenden Sicherheit und die Auffassung gesund und kraftvoll. Neben einem außerordentlich interessanten h-moll Konzert von d'Ambrosio spielte er u. a. noch die Romanzen von Beethoven. Ossip Gabrilowitsch begleitete mit dem Blüthner-Orchester sehr gewandt. Walter Dahms

Sehr geteilt waren die Eindrücke, die der Gesang von Povla Frisch hinterließ. Ihre Stimme, ein Mezzo-Sopran mit schriller Höhe und matter Tiefe, vermochte sympathische Erfolge nur dann zu erzielen, wenn die Sängerin ruhig fließende Musik vortrug und vornehmlich im piano. Sobald erregte Passagen leidenschaftliches oder auch nur rasches Zufassen forderten, gesellte sich ihrer Art vorzutragen und sich zu geben ein grisettenhafter Ton, der, so wenig er auch in ihren künstlerischen Absichten liegen mochte, ihr doch viel verdarb. Aussprache und Vokalisation ließen manches zu wünschen; dagegen war doch aus allen, auch aus den am wenigsten gelungenen Vorträgen etwas wie ein selbständiges Erfassen und Durchdenken herauszuhören, was ihr immerhin die Chancen für die Zukunft noch offen hält. — Der Schwerpunkt von Maikki Järnefelts künstlerischer Tätigkeit liegt in ihrer von Intelligenz und Überzeugung durchglühten Vorführung nordischer Gesänge. Armas Järnefelt, Selim Palmgren, Christian Sinding und — der Größte — Jean Sibelius sind die Tonsetzer, für die sie gewissermaßen als Apostel in die Welt zieht, um ihre herbe, aber charakteristische Musik mit weichen Klängen zu lebensvoller Wiedergabe zu bringen. Weniger kommt es diesen hochanerkennenswerten Bestrebungen gegenüber in Betracht, daß ihre Stimme diesmal matter klang, als früher, daß sich, wohl infolge nicht allzu glücklicher Disposition mancher unfreie Klang einschlich und daß ihre Aussprache — ob deutsch, finnisch oder schwedisch — in vielen Fällen ein Rätsel blieb. Selim Palmgren zeigte sich technisch, wie musikalisch als Begleiter allerersten Ranges. — Für musikalische Feinschmecker berechnet war das Programm, das Maria Freund für ihren Liederabend zusammengestellt hatte: Mahlers „Kindertotenlieder“, dann einige interessante Gesänge von Georg Göhler, der persönlich am Flügel amtierte, und als Nachtisch einige französische Kleinigkeiten, pikant und graziös, zur Aufhellung der düstern Stimmung, — alles das belebt durch den intelligenten Vortrag der Sängerin, die sich in den stofflichen Wert ebenso wie in den seelischen Gehalt des Gebotenen bineingelegt hatte und alles mit der ihr eignen Feinfühligkeit zur Wiedergabe brachte. Schade nur, daß das Instrument selbst, ihre Stimme, nicht mehr so will, wie die Sängerin gern möchte. — Die volle, gesunde Mezzo-Sopranstimme von Berta Goetz hätte noch günstigere Eindrücke hinterlassen, wenn die Sängerin nicht in den bei starken Stimmen nur zu häufigen Fehler verfallen wäre, das Material in der Tonstärke durchweg bis auf den letzten Rest auszuschöpfen und so in eine sich mehr und mehr steigernde tonliche Monotonie zu verfallen. Im übrigen zeigte die Sängerin Geschmack und Geschick im Vortrag; in der Vokalisation fiel nur ihr falsch erzeugtes *i* auf. Walter Pfitzner (Klavier) und Fritz Reitz (Cello) spendeten Brahms' F-dur Sonate und steigerten durch klang- und lebensvolle Wiedergabe die Stimmung der Zuhörer zu hoher Empfängnisfreudigkeit, die freilich durch die am Schluß vorgetragenen fünf Lieder von Hubert Patáky wieder recht erheblich abgedämpft wurde. — Im Besitz einer

jugendfrischen, klanglich reizvollen hohen Sopranstimme zeigte sich Paula Nivell. Zum Glück wies ihre Art zu singen auch gute Schulung auf, die in einer vorzüglichen Beherrschung des Atems gipfelt. Wenn eine leichte Neigung zum Zuhochsingen mit Erfolg bekämpft wird, und die junge Künstlerin sich nicht an Aufgaben wagt, die, wie die Volkslieder am Schluß, höchstes Raffinement der Vortragstechnik erfordern, können ihre Leistungen sie bald zu einer gesuchten Konzertsängerin machen. Der mitwirkende Geiger Emil Telmányi spielte Corellis „Follia-Variationen“ mit schönem breitem Ton und sauberer Technik. — Die Altistin Alice Bertkau zeigte neben einer klangvollen Stimme überraschendes Talent für scharf pointierten Vortrag im Genre des Spöttisch-Frivolen, wie des Graziös-Kindlichen; nur, daß es ihr für diese gewiß sehr schätzenswerte Beigabe zurzeit noch an der hinlänglich sicheren Grundlage ruhiger, frei ausströmender Tonbildung, Reinheit in Vokalisation und genügender Atemtechnik mangelt. — Eine klangvolle, sympathische Sopranstimme besitzt Margarete Kaminski. Es ist schon jetzt zu erkennen, daß es ihr weder an Fleiß, noch Talent gebricht, einmal höhere Stufen der Kunst zu erklimmen. Von Artur Perleberg, der sie am Klavier begleitete, kamen ein paar gehaltvolle, in der Stimmung glücklich getroffene Lieder mit Harmoniumbegleitung (Karl Kämpf) zum Vortrag, die vom Publikum mit Recht beifällig aufgenommen wurden. — Gegen eine Indisposition, die seinen Gesang auf ein ausgiebiges Verwenden des *mezza voce* einschränkte, kämpfte der Tenorist Walter Zerm an. Läßt sich somit ein Urteil über seine stimmlichen Qualifikationen kaum fällen, so war doch zu erkennen, daß er in guter Schule mit Fleiß gearbeitet hat, und seine Kultur des piano eine erfreuliche ist; ohne letztere wäre er wohl kaum imstande gewesen, sein Programm durchzuführen. Auch im Vortrag bekundete er Intelligenz und musikalisches Verständnis, so daß man ihn unter günstigeren Verhältnissen gern wieder hören wird. Der begleitende Pianist Oscar Casterra hätte sich in der Tonstärke mehrfach Mäßigung auflegen sollen. — Elsa Delmars Stimme ist kraftvoll und entbehrt an und für sich nicht des Wohlklangs. Leider aber ist ihre Vokalisation, wie überhaupt die ganze Aussprache so mangelhaft, daß kaum ein Wort zu verstehen ist — dazu kam an ihrem Liederabend eine so konsequent durchgeführte Neigung zum Zuhochsingen, daß Nerven stärkster Art dazu gehörten, sich das längere Zeit mit anzuhören. Paul Aron begleitete mit künstlerischem Feingefühl. Emil Liepe

Die Wiedergabe des op. 111 von Beethoven durch Michael v. Zadora dürfte dem Virtuosen Zadora keine sonderlichen Beweismittel seines Könnens gebracht haben. Die Sonate steht abseits von technischen Finessen und fern von Grübeleien, die den Anschein eines tiefen Erfassens vortäuschen sollen. Zadora sollte seiner Natur treu bleiben und sein Können in den Dienst des rein Virtuosen stellen. Diese Erkenntnis ergab die Wiedergabe der Etüden von Chopin. — Birger Hammer hat ein gesundes Musikvermögen, das durch stetes und andauerndes Weiterstudieren gute Zinsen bringen

wird. Wenn auch sein Anfassen des Werkes robust und etwas zu ungeschliffen klingt, so bedenke man, daß ein Edelstein erst durch andauernden Schliff seine höchste Pracht entfaltet. — Je öfter ich Raoul von Koczalski höre, desto mehr komme ich zur Überzeugung, daß er Chopinspieler contra Chopin ist. Wenn man andauernd zu hören bekommt, daß Koczalski einer der besten Interpreten seines Landsmannes sei, so muß man es am Ende wohl glauben. Doch der durch indirekte Aussagen hervorgerufene Glaube muß an dem direkten Glauben, den man von Chopin selbst empfängt, scheitern. Man nehme sich Chopin, daraufhin Chopin interpretiert von Koczalski vor. Das Resultat: Chopin in Diensten von Raoul von Koczalski.

#### Hanns Reiss

Der Pianist Ignaz Tiegermann hat es schon zu einer ganz außergewöhnlichen technischen Vollkommenheit gebracht. Sein Spiel ist von bemerkenswerter Klarheit und großer Klangfülle, die aber, zu ausgiebig benutzt (Bach-Busoni: Chaconne d-moll, Chopin: h-moll Sonate), ihre außerordentliche Wirkungsfähigkeit einigermaßen einbüßt. — Das Brüsseler Streichquartett spielte an seinem 3. Beethoven-Abend op. 18 No. 2 und 3, op. 95 und op. 135. Daß die Wiedergabe künstlerisch hochwertig, geradezu klassisch war, bedarf bei diesen Künstlern kaum eines besonderen Hinweises. — Einen Kompositions-Abend veranstaltete Mathilde von Kralik. Neben einer Anzahl mehr oder minder gelungenen Lieder, von denen Richard von Kraliks „Wegzehrung“ aus den „Liedern im heiligen Geist“, die Klopstocksche Ode „Willkommen, o silberner Mond“ und „Das Mädchen und die Haselstaude“ aus „Des Knaben Wunderhorn“ am ansprechendsten waren (namentlich Klopstock hat durch die Komponistin eine stimmungsvolle, vornehm empfundene Vertonung erfahren), hörte ich noch 60 (sic!) programmatische Klavier-Variationen über ein ziemlich belangloses Thema „Der Weg zum Ziel“. Einzig aner kennenswert hierbei erschien mir die thematische Umgestaltung, sowie die pianistisch brauchbare Figurationstechnik einiger Variationen. Prof. Franz Wagner mühte sich vergebens, den Hörern das Werk zur Offenbarung werden zu lassen, zumal er seine Aufgabe in recht hausbackener Weise erledigte. Der Baritonist Viktor Heim ist ein bemerkenswerter Künstler. Seine stimmlichen Mittel sind sehr sympathisch. Sein Vortrag zeugt von lebhaftem Temperament und gutem Geschmack. Camilla Palffy (Mezzosopran) steht völlig abseits kritischer Bewertung. Als Begleiterin ihrer Lieder erwies sich Mathilde von Kralik als gewandte und geschmackvolle Pianistin. — Otto Schwendy wird gewiß ein vorzüglicher Sänger werden. Sein Bariton hat ein angenehmes Timbre, ist tragfähig und sonor, nur vermißt man noch eine höhere künstlerische Kultur der Stimme in der tiefen und hohen Lage, namentlich im mezza voce. Die Textbehandlung, sowie der Vortrag waren jedoch ausgezeichnet. Das Programm brachte Lieder von Wolf, Strauß, Walter Schütt, dessen „Die Stadt“, ein Lied von prägnanter Thematik und glücklichster Steigerung, stürmisch da capo verlangt wurde, und dessen „Johannisnacht“, ein dramatisch empfundenes Werk, von gewal-

tiger Wirkung ist. Außerdem erlebten eine Anzahl Lieder von Arnold Ebel und Hugo Rasch ihre Uraufführung. Die Lieder des ersten, sämtlich auf Friedrich Hebbelsche Texte, zeugen von offener Begabung für die Liederkomposition. Durchweg eine gewählte Melodik und gute Deklamation aufweisend, muß man die kompositorisch stilvollen, eine moderne, teilweise interessante Harmonik aufweisenden Produkte A. Ebels gewiß schätzen, doch schien mir nicht bei sämtlichen Liedern der unmittelbare Schaffensdrang für die Konzeption ursächlich gewesen zu sein. Das stimmungsvolle „Ich und Du“, das einfach-innige „Nachtgefühl“ und die ganz reizende, zweimal verlangte „Liebesprobe“, mit den strophisch wiederkehrenden, meistersingerlich nachempfundenen Koloraturen, sind aber gewiß ursprünglich empfunden und als solche wohl stets ihres Erfolges gewiß. Hugo Rasch scheint mehr Neigung und Begabung für Lieder leichteren Genres zu haben. Dies ließen die Vertonungen von einigen Simplicissimus-Gedichten erkennen, die recht unterhaltend waren und den leichten, tragikomischen Ton trafen, der für dergleichen Lieder, sollen sie wirken, Bedingung ist. „Die Spinne im Wald“, „Das Riesenfräulein“ und „Reitertod“ schienen mir am gelungensten zu sein. Der als Begleiter fungierende Wilhelm Scholz ist zwar kein außergewöhnlicher, aber ein routinierter Pianist. — An seinem zweiten Kammermusik-Abend brachte das Ungarische Streich-Quartett Schuberts a-moll und Beethovens e-moll Quartett, op. 59/2, in ganz hervorragender Ausführung. Zwischen diesen beiden gelangte ein Streichquartett Es-dur, op. 4, von Leo Weiner zur Uraufführung. Seiner äußerlichen Form nach sich an die klassische Viertsätzigkeit haltend, ist dies Opus durchaus modern empfunden. Der erste Satz (Allegro), ein wenig impressionistisch angehaucht, geht zu sehr auf Originalität aus und ist doch wenig wirkungsvoll. Im zweiten (Allegretto vivo e grazioso) gibt der Komponist sein Bestes. Die frische Thematik, die geläufige, teils imitatorische Stimmführung bietet in ihrer aparten harmonischen Gewandung ein reizvolles Stimmungsbild. Auch der dritte (Andante espressivo) und vierte Satz (Allegro molto vivace) zeugen von offener Begabung. Namentlich der letzte bietet in architektonischer Hinsicht Bemerkenswertes und ist formal klarer als das erste Allegro. Abgesehen von einigen satz-technischen Unvollkommenheiten und allgemein ästhetischen Mängeln, vermag Weiners Musik zu interessieren. — Georg Meader ist ein Name, den man sich wohl merken muß. Sein Tenor, mit leicht baritonalem Timbre, ist von seltenem Wohllaut. Die Gesangskultur des Sängers ist geradezu vollendet. Im mezza voce hat die Stimme einen bestrickenden Reiz und im forte ein imponierendes Klangvolumen. Nur schade, daß man Meaders Aussprache den englischen Akzent anhört. Besonders hat das auslautende e und das der letzten Silben einen störend gutturalen Klang. Der Vortrag des Sängers ließ nichts zu wünschen übrig. Angelo Kessissoglou spielte Schumanns Fantasie, op. 17, ziemlich trocken, ohne merkliche innere Anteilnahme. Brahms und Liszt spielte er zwar auch mit

technischer Reife, aber ohne musikalische. Doch zeigte er sich als routinierter und geschmackvoller Begleiter am Bechstein. — Der zweite Kammermusik-Abend des Sevčik (Lhotsky)-Quartetts verlief unter Mitwirkung der ausgezeichneten Leipziger Pianistin Anny Eisele sehr anregend. Gespielt wurde das temperamentvolle Klavier-Quartett e-moll, op. 11, von Zdenko Fibich, sowie die herrlichen Streichquartette C-dur von Mozart und a-moll, op. 51 No. 2, von Brahms. — Ein ausnehmend gutes Kammerduo sind Alfred Merowitsch (Viol.) und M. Piastro (Klav.). Außer der Griegschen c-moll Sonate spielten sie eine in E des Skandinaviers Erkki Melartin, sowie in g des Russen Léonid Nikolaew zum ersten Male in Berlin. Die Melartinsche Sonate ist wenig eigenartig, trotz interessanter Themen und noch interessanterer Harmonik, besonders im zweiten Satz (Adagio). Das Finale (Allegro umoristicamente) ist allerdings ein Spektakelstück. Nikolaew's Sonate bringt im ersten Satz (Allegro animato) ein ziemlich hausbackenes Thema. Das Beste hieran ist der virtuos ausgeführte Klavierpart, der von M. Piastro mit glänzender Technik gemeistert wurde. Der zweite Satz (Andante con moto) ist viel zu lang ausgesponnen, sonst aber nicht übel, und der letzte (Vivace) ist, wie bei der vorgenannten Sonate, mehr auf Äußerlichkeit zugeschnitten und wirkt wenig nobel. — Einen Bach-Abend mit kleinem Orchester veranstaltete G. A. Walter (Tenor) unter Mitwirkung von Elsa Walter-Haas (Klavier und Continuo), Sam Franko (Dirigent) und Hans Bassermann (Solo-Viol.). Das Programm enthielt, außer einer recht ansprechenden Komposition von Joh. Chr. Friedr. Bach (Bückeburg) „Die Amerikanerin“ (Ein lyrisches Gemälde), interessante Werke des großen Thomaskantors: „Sinfonia“ aus Kantate 42, drei Arien schmerzlichen und drei freudigen Charakters, fünf geistliche Lieder und das 5. Brandenburgische Konzert für Geige, Flöte, Klavier und Streichorchester. G. A. Walter sang mit ansprechender Stimme und verständnisvollem Vortrag. Es wurde von allen Ausführenden mit großem Eifer musiziert, so daß der Abend einen unvergeßlichen Eindruck zu hinterlassen imstande war. Last not least, das Harfenklavier der Firma Estey-Perzina vertrat mit gutem Erfolg das Cembalo. — Die Geschwister Rose und Otilie Sutro brachten in ihrem 2. Konzert mit Vorträgen auf zwei Klavieren ein reichhaltiges Programm dieser Kompositionsspezies. Ihr Ensemble ist künstlerisch hochwertig zu nennen. Die Ausgeglichenheit des Zusammenklangs und die allen Ansprüchen gerecht werdende, vorzügliche Technik der beiden Damen wirkte überaus wohltuend. Eine „Toccata Brillante“, op. 144, von Algernon Ashton kam hier zur ersten Ausführung. Es ist eine schwungvolle, wirkungsfähige Komposition des bekannten englischen Tonsetzers, der hier wirklich gute Musik bietet, was ich von seinen sämtlichen Werken nicht zu behaupten wage. Außerdem erlebte eine „Caprice in Fis“ von J. Philipp ihre Uraufführung. Das Werk bietet, bei nicht allzu schwerer Ausführbarkeit, leicht beschwingte, ansprechende Musik, und die Damen Sutro spielten

es als Zugabe ein zweites Mal mit gleichem Erfolge. Liszts „Rákóczy-Marsch“ beendete das wohlgelungene Konzert. Carl Robert Blum

In Julia Hostater lernte ich eine sehr talentierte und hoch beachtenswerte Sängerin kennen. Mit einer schönen, vollen, ausgeglichenen Stimme verbindet sie Wärme und Geschmack im Vortrag. Besonders fiel mir ihre bedeutend ausgebildete Atemtechnik auf. — Sophie Heymann-Engel machte sich auch diesmal wieder um die Vorführung selten gehörter Werke verdient. Zwei Bachsche Kantaten („Weichet nur“ und „Jauchzet Gott“) in der Bearbeitung der Neuen Bachgesellschaft umrahmten ihr Programm; ein aus Kammermusikern gebildetes feines kleines Orchester unter der straffen Leitung von Max Schneider begleitete sie zwar sehr zart, aber der Sängerin Stimme ist doch zu schwach, um selbst über ein so kleines Orchester hinwegzudringen. Von Lazarus am Klavier begleitet, brachte sie Lieder von deutschen Meistern und italienischen aus dem 17. und 18. Jahrhundert zum Vortrag; die Auswahl war — mit Ausnahme von Joh. Abr. Pet. Schulz — nicht glücklich. Ich würde ihr raten, sich einmal mit Krieger, Dietrich Bäkter und dem genialen Jacobi zu beschäftigen: da sind wundervolle Schätze zu heben. Die Stimme klang nicht immer einwandfrei; es liefen mancherlei gaumige und kehlige Töne mit unter. — Selma vom Scheidt gab einen Liederabend mit Kinderliedern und Volksweisen und entzückte das Publikum sowohl durch ihre Stimme, die vom strahlenden Glanz bis zur süßen Heimlichkeit oder reizvollen Schelmerei alle Nuancen hergibt, wie auch durch ihren ganz vortrefflichen und meisterhaften Vortrag. Interessant war es zu beobachten, wie wenig sich Bleyle und Reger der Harmlosigkeit der Kinderseele anzupassen vermögen; die betreffenden Lieder („Auf dem Wiesenanzplatz“, „Ein Tänzchen“, „Zwei Mäuschen“) sind völlig verfehlt und stillos. Wilhelm Grümmmer begleitete sehr feinsinnig.

Max Burkhardt

**BRAUNSCHWEIG:** Die Orgelkonzerte von Kurt Gorn im Dom eroberten sich schnell die Gunst des Publikums. — Der „Verein für Kammermusik“ brachte als Neuheit eine Cello-Sonate (op. 1, fis-moll) von Hans Pfitzner. Susanne Wolters (Gesang) und F. Saffé (Klavier) gestalteten das Programm durch Lieder und Klavierstücke aus alter Zeit höchst genussreich. — Heinrich Heger nimmt mit dem Madrigalchor eine ehrenvolle Ausnahmestellung ein; Maria Seret-van Eyken fügte sich mit Liedern von Ph. E. Bach, Mozart und niederländischen Volksliedern geschickt in den historischen Rahmen. — Das 3. Konzert der Hofkapelle vermittelte als Neuheit eine Symphonie (d-moll, No. 4) von Karl Hagel, dem Vater unseres Hofkapellmeisters, ein ganz bedeutendes Werk, das sich namentlich durch vollendete Form, architektonisch-logischen Aufbau und geistreiche Instrumentation auszeichnet. Der Erfolg war bedeutend, galt aber auch dem Dirigenten Richard Hagel und der Hofkapelle. Für die verhinderte Italienerin Ida Isori bot Elfriede Goette vollwertigen Ersatz. Ernst Stier

**DRESDEN:** Im 4. Hoftheater-Konzert der Serie A wurde unser Publikum mit dem

jüngsten deutschen Tonsetzer Erich Wolfgang Korngold bekannt gemacht, dessen „Schauspielouvertüre“ unter Ernst v. Schuch eine überaus liebevolle Wiedergabe durch die Königliche Kapelle erfuhr. Für einen Vierzehnjährigen, als welcher Korngold die Ouvertüre geschrieben hat, ist sie eine wahrhaft erstaunliche Leistung. Von der langsamen Einleitung an bis zum Durchführungsteil und dem wirksamen Schlußabschnitt verblüfft die Sicherheit, mit der der begnadete Knabe die Form beherrscht, und nicht minder außergewöhnlich ist die moderne Ausnutzung eines großen Orchesters. Daß der junge Wundermann in der Themenbildung durchaus den neuzeitlichen Ausdruck wahrte und ebenso in Chromatik, Harmonik und Rhythmik ganz modern schreibt, verstärkt den beinahe unheimlichen Gesamteindruck, der aber glücklicherweise dadurch gemindert wird, daß in dem Gesangsthema sich echtes Empfinden offenbart und in den bewegten Stellen frische, stürmische Jugend laut wird. Dies läßt in Verbindung mit der schon bemerkbaren eigenen Note, die kaum durch flüchtige Anlehnungen beeinträchtigt wird, erhoffen, daß die ungewöhnliche Begabung Korngolds sich zu reifen Künstlertaten entfalten werde. Mögen alle guten Geister über seiner Entwicklung wachen. Die Ouvertüre fand eine sehr freundliche Aufnahme. Wagners „Siegfried-Idyll“ und Schuberts große C-dur Symphonie vervollständigten in untadeliger Ausführung die Vortragsfolge. — Von den sonstigen Konzerten sei zunächst der Liederabend von Carl Perron hervorgehoben, in dessen Verlauf der bedeutende Bühnenkünstler sich auch als Liedersänger von starker Eigenart aufs neue bewährte. Manches Lied wurde in seinem Vortrag dem Hörer zum Erlebnis, besondere Bewunderung verdiente seine dramatisch lebendige Gestaltungskunst, die u. a. auch dem Zyklus „Eliland“ von Alexander v. Fielitz zu schöner Wirkung verhalf. — Ein Klavierabend von Emanuel v. Hegyi vermochte nicht, tiefere Eindrücke zu hinterlassen.

F. A. Geißler

**DUISBURG:** Mit einer äußerst eindrucksvollen Aufführung seiner 3. Symphonie unter Walter Josephson und den „Kinderliedern“, die die Münchener Altistin Erler-Schnaudt mit tiefer Beseelung sang, huldigte der Duisburger Gesangsverein den Manen Gustav Mahlers in würdiger Weise. Erlesene Genüsse bot auch die Konzertaufführung des „Barbier von Bagdad“, in der zu dem ganz einzigartigen Abul Hassan Meschaert's in Jacques Urlus (Nureddin), Emma Bellwidt (Margiana), Ilona Durigo (Bostana), Paul Tödten (Kadi) und Bruno Bergmann (Khalif) vorzügliche Solisten traten. Das sehr verdienstliche Unternehmen einer erstmaligen zyklischen Aufführung der Beethoven-Symphonien durch das Städtische Orchester unter Walter Josephson, das bisher die Erste, Dritte, Zweite und Achte brachte, fand mit Recht großen Anklang. Die Solisten dieser Konzerte — Bram Eldering mit dem Violin- und Hedwig Meyer mit dem Es-dur Klavierkonzert — erspielten sich ebenfalls reichen Beifall.

Karl Martin

**FRANKFURT a. M.:** Im 4. Abend des Tonkünstler-Orchesters führte Max Kaempfert die verschollen geglaubte Soprankante „Mein Herze schwimmt in Blut“ von J. S. Bach

auf. Das Werk ist wahrscheinlich durch Ph. E. Bach nach dem Norden gelangt und von D. G. Martienssen in Kopenhagen in vollständiger Partitur aufgefunden worden. Nach Untersuchungen von Dr. Werner Wolffheim (Berlin) gehört es in die Weimarer Zeit (1714). Zwar setzt Johannes Schreyer (Dresden) Zweifel in die Echtheit. Das Werk hinterließ einen tiefen Eindruck infolge der ausgezeichneten Wiedergabe der sehr schwierigen Sopranpartie durch Anna Kaempfert. Besonders tief wirkten die Es-dur Arie „Tief gebückt und voller Reue“ und die Arie mit obliquater Oboe „Stumme Seufzer, stille Klagen“. In der ersten Arie stimmt der zerknirschte Text nicht recht zu der Musik. Doch glaube ich nicht, daß man daraus Schlüsse auf die Echtheit oder Unechtheit ziehen kann. Im übrigen bot das Programm Mozarts Es-dur Symphonie und Haydns Symphonie mit dem Paukenschlag, die beide sehr gut zur Geltung kamen. — Das Rebner-Quartett erinnerte an das Streichquartett des jungen Frankfurter Komponisten Ernst Toch, eines besonders formal sehr glücklichen Werkes, für das vor zwei Jahren schon das hiesige Hock-Quartett eingetreten war. Außerdem bot die Vortragsfolge Schumanns op. 41, 1 und Beethovens op. 8. Beide wurden in außerordentlich schöner Weise gespielt. — Der Kompositionsabend von Fernand Keiner zeigte eine starke Begabung, dessen formalgestaltendes Können freilich noch sehr entwickelt werden muß. Ludwig Wüllner rezitierte und sang die Magelonenromanzen von Brahms, ihn begleitete wundervoll Hermann Zilcher. Fritz Kreislers Zaubergeige erklang vor ausverkauftem Haus. Eva Katharina Lißmann sang mit herzlichem Ausdruck Mädchen- und Volkslieder von Brahms. Mit den Novitäten, einigen Mörike-Liedern von Alexander Friedrich von Hessen, hatte sie wenig Glück. Das lag aber an den Salongesängen.

Karl Werner

**HALLE a. S.** In der Person des Kapellmeisters Carl Ohnesorg hat unsere Stadt leider nicht das große Los gezogen. Im 3. Symphoniekonzert waren die Orchesterdarbietungen (Brahms' F-dur Symphonie und Mozarts Serenade für vier Orchester) so problematischer Natur, daß die Theaterdirektion wohl bald vor die Aufgabe gestellt werden wird, sich nach einer geeigneteren Kraft umzusehen. Leider ist unsere Tagespresse in musikalischer Hinsicht teilweise so traurig bedient, daß dem urteilslosen Publikum die Augen nicht rechtzeitig geöffnet werden, auf welchem Niveau wir jetzt angekommen sind. Der Ehrenretter des Konzerts war Henri Marteau, der Bachs Chaconne und Mendelssohns Konzert mit großer Meisterschaft, wenn auch etwas akademisch kühl vortrug. — Die Gunst der hallischen Musikfreunde ist jetzt wieder Hans Windenstein zugewandt, der kürzlich das 100. Philharmonische Konzert in Halle dirigierte und bei dieser Gelegenheit sehr gefeiert wurde. Die „Vox populi“ trifft auch hier wieder einmal das Rechte. Mozarts D-dur Symphonie (ohne Menuett) erlebte — wenn auch keine ideale, so doch eine sehr gute, und Tschaikowsky's Dritte Serenade, die ihren Schwestern allerdings an Gehalt nachsteht, und die Tannhäuser-Ouvertüre erfuhren eine virtuose Ausführung. Die Solistin Margarete Siems entfesselte mit ihrer Kheifertigkeit wahre



Beifallsstürme, konnte aber doch nicht darüber hinwegtäuschen, daß Mozart nicht ihre eigentliche Domäne ist. In der Auswahl der Sologesänge hätte sie mehr musikalischen Geschmack zeigen sollen. — Von Solisten ließen sich hören und befestigten die gute Meinung: *Télémaque* Lambrino vor allem mit Schumanns C-dur Phantasie, Scriabin's f-moll Sonate und Liszt und das Russische Trio, das sich im Rahmen eines Winderstein-Konzertes mit Paul Klengel als Orchesterleiter vorstellte und sich in Beethovens Tripelkonzert und in Brahms' Konzert für Violine und Violoncello als eine glänzende Vereinigung erwies. Zu schönen Hoffnungen berechtigt auch der junge Pianist Fr. W. Keitel, der in Vivaldi Bachs Konzert in d-moll und der *Appassionata* bedeutsame Proben seines Könnens ablegte; nur in Chopin zeigte er noch nicht den nötigen künstlerischen Ernst, hier versagte auch öfter sein Gedächtnis. — Einen interessanten Abend bot die Robert-Franz-Singakademie mit Werken für gemischten oder Frauenchor und Orchester von Wolf, Bruch, Humperdinck und Karl Klanert. Der musikalisch feinfühlig und direktionskundige Leiter Alfred Rahlwes zeigte von neuem, daß auf der Fahne des Vereins die Devise steht: „Aufwärts zu den Höhen der Kunst!“

Martin Frey

**HANNOVER:** Das 3. und 4. Abonnementskonzert der Königlichen Kapelle fand wiederum unter Gilles tüchtiger Leitung statt. Im 3. gab es neben einer wohlgeformten Wiedergabe von Beethovens B-dur Symphonie die örtliche Erstaufführung des Reger'schen „Konzertes im alten Stil“ für Orchester, einer interessanten Mischung archaisierenden und modernen Stiles. Als hochgefeierter Solist wirkte Emil Sauer mit, dessen Chopin-Spiel ungemein ansprach. Im 4. Konzert wurde Mahlers Dritte Symphonie für Orchester, Alt-Solo und Chor hier erstmalig aufgeführt. Das volle 1½ Stunden dauernde Werk hinterließ bei vollendet schöner Wiedergabe doch nur teilweise günstige Eindrücke. Namentlich mißfiel der erste Satz mit seinen arg heterogenen Stimmungen und ostentativen Entlehnungen. Hermine Fink-d'Albert (Sopran) ließ mit ihrem nüchternen Vortrag und ihrer nicht mehr ganz frischen Stimme recht kalt. — Unter den vielen Solistenkonzerten ragten als erwähnenswert ein „Konzert an zwei Flügeln“ der Pianisten Fritz Berend und Franz Dorf-müller sowie ein Liederabend der trefflichen Altistin Hertha Dehmloew hervor. In einem Konzert des „Instrumentalvereins (Rammelt) interessierte neben dem Gesangsolisten des Baritonisten Forsell die Vorführung einer Symphonie von Weber.

L. Wuthmann

**KÖLN:** Als lebhaft interessierende Neuheiten hörte man im 5. Gürzenich-Konzert von Frederik Delius den für großes Orchester geschriebenen „Lebenstanz“, der als kühn und effektiv entworfenen Bilderreihe von glänzender koloristischer Ausgestaltung des kosmopolitisch ausgereiften Tonsetzers weitreichendes Können voll bewährt, sowie von dem jugendlichen Erich Wolfgang Korngold die als Produkt erstaunlicher Frühreife bereits vielbeachtete Schauspiel-Ouvertüre, bei der sich Erfindung und Satzkunst annähernd die Wage halten. Da der hochbegabte Knabe, dessen kompositorischen Erstlingswerken

man in diesen Tagen auch an anderen Stellen in Köln ehrenvolle Berücksichtigung erwiesen hat und noch erweist, im Gürzenich-Saale anwesend war, nahm der herzhafteste Beifall den Charakter einer aufmunternden Sympathiebetätigung an. Fritz Steinbach, der den Abend mit einer hochstehenden Aufführung von Schumanns angeblich Vierten Symphonie (die solange zurückgehalten und später teilweise umgearbeitete d-moll war ja, genau genommen, des Meisters Zweite) begonnen hatte, tat, gestützt auf das exzellente Orchester, natürlich nicht minder für Delius und Korngold das mögliche. Als Solisten erhielten Alexander und Lili Petschnikoff mit Bachs Konzert d-moll für zwei Violinen, dann ersterer allein mit dem Vortrage der nicht sehr wertvollen Konzertsuite (op. 28) von A. S. Tanéjew großen Erfolg. — Karl Mayer, der stets warm wiederbegrüßte alte Liebling der Kölner Kunstfreunde, bot bei seinem jüngsten eigenen Abend im Hotel Disch mit Liedern, Balladen und Rezitation wahrhaft auserlesene Spenden souveräner Meisterschaft und enthusiastierte seine im Zugabenvorlangen unersättlichen Hörer und Hörerinnen immer aufs neue zu stürmischen Kundgebungen. — An gleicher Stelle führte sich Hertha Dehmloew durch die rhetorisch schwingvolle und sehr wohlklingende Art ihres Liedervortrags bestens ein. — In der Musikalischen Gesellschaft waren es zuletzt der Geiger Hans Bassermann, die pianistischen Schwestern Elsa und Cäcilie Satz, sowie die Altistin Paula Werner-Jensen, deren Darbietungen gute Aufnahme fanden. — Beim letzten Kammermusik-Abend des Gürzenich-Quartetts, das mit Beethovens Werk 18 (c-moll) sein Bestes bot, wurde der als Komponist und Pianist beteiligte sechzehnjährige Korngold gebührend bewundert.

Paul Hiller

**LEIPZIG:** Das Neujahrskonzert des Gewandhauses war früher durch die Mitwirkung Joseph Joachims geheiligt. In diesem Jahre erinnerte allein Nicolais Festouvertüre „Ein feste Burg“, ein blechgepanzertes kreuzgelehrtes Schmelzstück des genialen Schöpfers der „Lustigen Weiber“, an die Feierlichkeit des Jahreswechsels. Das nächste Konzert trug die Signatur: Italien. Zwei Neuheiten: vier Sätze aus Bossi's „Intermezzi Goldoniani“ für Streichorchester (1905) und Sgambati's D-dur Symphonie (1881). Bossi's entzückende romanische Kleinkunst zeigt den echten Goldoniton der Wolf Ferrari und Sinigaglia von zärtlich-süßer Rokoschwärmerie zur derben Burleske; doch das Schönste ist wohl der zarte Elegienton, der das lichte Kolorit der getragenen Sätzchen so eigen überschattet: es war einmal. Wer nicht allein auf das dickflüssige Programm moderner deutscher Symphoniker schwört, den wird auch Sgambati's Symphonie noch sehr herzlich freuen. Schon durch Aufnahme einer tiefmelancholischen Serenata und den mehr homophon-konzertanten Stil mehr eine Suite von Stimmungsbildern als eine Symphonie muß man nicht auf absolute Bedeutsamkeit oder Originalität der vielfach von deutsch-romantischen und neudeutschen Meistern genährten Ideen, als auf den prächtigen und eigenen Klang, den musikalisch aus dem Vollen schöpfenden frischen Zug der lebhaften Sätze und die echt Sgambati'sche noble und elegische Grandezza der

langsamen das Schwergewicht legen. Es ist die erste ernsthafte italienische Symphonie nach langem Opernschlaf! Arthur Nikisch brachte die Werke mit südländischem Elan, das Gewandhausorchester mit blendender Virtuosität und wundervollem Klangzauber heraus; der Beifall war bei Sgambati lebhaft, bei Bossi spontan. — Auch im Philharmonischen Hans Windersteins, an dessen Besuch uns leider die Triplizität der Ereignisse hinderte, hörte man etwas Neues: Tschaikowsky's dritte Orchestersuite, die in vorzüglicher Wiedergabe ungemein lebhaft angesprochen hat. Das Windersteinorchester holten sich auch zwei Geiger zur Begleitung: Alexander Sébald aus Paris und Wladyslaw Waghalter aus Berlin. Sébald's Kunst steht dem gediegenen deutschen Konzertmeistertum näher als dem eleganten espritvollen Virtuositentum. Sie wirkt sympathisch durch die schlichte und gesunde Art des Empfindens, imponiert durch eine außerordentlich hochentwickelte Technik, doch sie erscheint weder seelisch und tonlich sehr fein, noch fesselt sie durch bedeutenden Geist und starke Persönlichkeit. Waghalter haben wir abermaliger Triplizität der Ereignisse halber nicht gehört. Das Urteil über ihn schwankte nach allen Polen der Windrosen; es schwankte dagegen ganz und gar nicht bei Theodore Spiering, der — man weiß wirklich nicht warum — aus einem sehr guten Geiger sich krampfhaft und, wie seine Interpretation von Beethovens c-moll Symphonie erwiesen hat, ohne die nötigen direktorialen Qualitäten nach dem Lorbeer des Dirigenten sehnt. „Erkenne Dich Selbst“ — wie viele Täuschungen könnte dies alte griechische Wort im Künstlerleben verhindern! Der dritte Geiger, Jaques Thibaud im Gewandhause, löschte freilich mit Bruch's edlem und Großes wollendem zweiten Konzert die Erinnerung an fast alle Vorgänger aus. Wie er spielt: beseelt, in verklärter, alles Materiellen entkleideter Reinheit und Süße des ideal schönen und schwebenden Tons, schwärmerisch und mit einer fast mystischen Versenkung in der Lyrik, feurig im Pathos, rhythmisch so biegsam und in der Bogenführung so weit und locker, wie nur die französische Schule es kennt, das stellt ihn in die allererste Reihe unsrer ganz wenigen wahrhaft großen Geiger. Auch der Gesang stellte ein Trio von „Großen“: im Gewandhause Gertrude Foerstel von der Wiener Hofoper, ein herrlicher, weicher Sopran von eminenter Technik, der, dem Dramatischen und scharfer geistiger Konzentration doch mehr abgewandt, ganz Seele, Empfindung, schlichte Natur und Hingabe an den liebevollen Geist der Musik selbst ist und damit einen der kurulischen Sessel des Mozartgesangs belegt. Bei Winderstein Margarethe Siems von der Dresdener Hofoper, deren blendender Koloratursopran ja erst unlängst in der Rolle der Zerbinetta Weltruhm errang. In eigenem Konzert hörte man den entzückenden und echten hohen Sopran Tilly Cahnbley-Hinkens, der Fritz von Bose als Partner am Flügel und Komponist von klang- und formschönen Konzertetüden in romantischer, aus Chopin's und Schumanns Welt geborener Art op. 5 seine feine pianistische Künstlerschaft lieb. Gertrud Fischer-Maretzki stellte ihren Abend mit Max Reger am Flügel ganz auf allerintimste, doch zugleich auch

unleugbar manieristische Atelierkunst von feiner gesanglicher Schulung und delikate ausgefeiltem Vortrag ein. Anton Bürger, ein edler metallischer und voluminöser Tenorbariton von vortrefflicher Schulung, wußte, mit Eduard Behm als meisterlichem pianistischen Partner, Schuberts „Schöne Müllerin“ vorwiegend gefühlsmäßig und mit diskreter Charakteristik zu erfassen und mit Wärme und Noblesse eindrucksvoll vorzutragen. Die Japanerin Inah Galli, ein naiver soubrettenhafter und harter Sopran, wird noch des Lernens kein Ende finden. Als wertvoller dramatischer Mezzosopran ward Paula Frisch sehr gerühmt. — Das Klavier vertraten durchweg vortrefflich die temperamentvolle Eleanor Spencer in der Philharmonie (Rimsky-Korssakoff's einsätziges cis-moll Konzert), die feinsinnige junge, in Leipzig wirkende schweizerische Reisenauerschülerin Anny Eisele (Sonatenabend mit dem trefflichen Primgeiger des Sevčik-quartetts, Bohuslaw Lhotsky, u. a. Mozarts, durch die Pariser Mozartforscher Wyzewa und Saint-Foix fürs Jahr 1773 beglaubigte Jugend-Klaviersonate, K. V. No. 60), die jungen Dresdner „Zweiklavierigen“ aus der Schule Mark Günzburger, Lotte Groll und Walter Ziegler, die in sehr fein abgewogenem, technisch hochstehendem und nur vielleicht noch nicht genug von persönlichem Geist und Stilerfassen durchdrungenem Ensemble neben Pièces de résistance von Sinding und Liszt eine mehr deutsch-gelehrte als südländische Phantasie Martucci's und flache, aber brillantgesetzte und dankbare Konzertvariationen (Dem Andenken Griegs) des Dresdners Emil Kronke beisteuerten. Die Sevčik's führten in ihrem vierten Abend Rebecca Burstein in Tschaikowsky's großem Trio als virtuose Partnerin an den Flügel. Eine ungemein sympathische Frankfurter Bekanntschaft vermittelten uns auf dem Cello Lotte Hegyesi, eine Tochter Louis Hegyesi's, des Cellisten des Florentiner Quartetts, und im Gesang Carl Rehfuß. — Im Verein Leipziger Musiklehrerinnen plädierte der Ulmer Pädagoge August Halm auf einer einigermaßen Hanslickianisch-formalästhetischen Grundlage für die durch Wiedereinführung der modernisierten strengen Form der Bachschen Fuge von ihm erhoffte Gesundung der durch die Befreiung von ihrem Zwang angeblich immer mehr degenerierenden Musik und belegte diese scharfsinnig verfochtenen, aber ebenso einseitigen Theoreme durch eine Reihe eigener, in Lyrik und Naturempfinden besonders reizvoller kontrapunktischer Schulbeispiele.

Walter Niemann

**M**AINZ: Die im Konzertleben alljährlich um die Jahreswende eintretende Stagnation ist glücklich überwunden, und man rüstet sich überall in den musikliebenden Vereinen zu neuen Taten. Die Städtischen Symphoniekonzerte eröffneten die zweite Hälfte der Konzertsaison. Durch Albert Gorters straffe Zügelführung und durch seinen kunstbegeisterten Eifer wurden den Veranstaltungen in der letzten Zeit viele neue Freunde zugeführt. Mit Bachs Brandenburgischem Konzert No 1 in Karl Schroeders Bearbeitung und der technisch ungemein schwierigen Fünften Symphonie Glazounow's konnte unser Städtisches Orchester überzeugend nachweisen, zu welcher hohen Aufgaben seine glänzende Meisterschaft



berufen ist. Als Solist war Raoul Pugno erschienen. Seine außerordentliche Technik und der Reiz seines seltenen Nuancierungsvermögens kamen beim Vortrag des Mozartschen d-moll Konzertes, wie bei einigen Solostücken zur vollen Geltung. Er ist mit seinem großen Können und seiner jedem äußeren Effekt abholden Vortragsweise ein gern gesehener Gast im Mainzer Konzertsaal. Leopold Reichert

**MÜNCHEN:** Während die Abonnementskonzerte des Konzertvereins unter Ferdinand Löwes meisterhafter Leitung ein mit Umsicht und künstlerischem Zielbewußtsein entworfenen Programm durchführen, hat der Umstand, daß das Hoforchester seit Mottls Tod mit wechselnden Gastdirigenten sich behelfen mußte, in die Programme der Akademiekonzerte eine gewisse Plan- und Richtungslosigkeit gebracht. Die beiden letzten Konzerte der ersten Serie dirigierte Hugo Röhr und Max Fiedler, von denen der letztere einen sehr starken Erfolg hatte. Bei Löwe spielte Artur Schnabel das d-moll Klavierkonzert von Brahms: eine Leistung ersten Ranges. Sein Klavierkollege Ossip Gabrilowitsch bot als Dirigent in einem Konzerie, das durch die solistische Mitwirkung von Frau Charles Cahier ausgezeichnet war, eine gute Aufführung der d-moll Symphonie von C. Franck und glänzte an einem anderen Abend als Pianist, von Leonid Kreutzer mit dem Orchester begleitet, in Werken von Weber, Chopin, Mendelssohn und Schumann. Bemerkenswerte pianistische Leistungen boten außerdem Ignaz Friedman (Chopin), Jan Sicksz (Beethoven), Marie Gesellschaft (Alt- und Neumantiker) und der junge Walter Georgii, der in dankenswerter Weise für zeitgenössische Klaviermusik eintrat. Ein Variationenwerk (Thema aus Thuilles „Lobetanz“) von Heinrich Kaspar Schmid und die Zyklen: „Tanzphantasie“ von Julius Weismann und „Gespenster“ von Josef Haas bewiesen, daß heute doch nicht mehr so ganz Max Reger der einzige musikalisch vollzunehmende deutsche Klavierkomponist der Gegenwart ist, wie es vor wenigen Jahren fast noch der Fall war. Von H. K. Schmid hörte man auch wertvolle Lieder durch die talentierte junge Wienerin Emmy Heim. Einen Abend, der ausschließlich August Reuß gewidmet war, veranstaltete der „Neue Verein“. Man hörte da außer einer Klavier-Violinsonate (op. 26) Duette für Sopran und Alt, Baritonlieder und ein neues Klaviertrio in F-dur (op. 30), das den begabten Komponisten von seiner besten Seite zeigt. Um die Wiedergabe der Kammermusikwerke machten sich die Damen Erika von Binzer (Klavier) und Kraus- von Stubenrauch (Violine) neben den Herren Schmid-Lindner, Sieben und Stoeber, um die der Gesänge die Damen Lingenfelder-Stoer, Rheinfeld und der sich gut entwickelnde Hermann Ruoff verdient. Mit Liedern von Josef Marx und Karl Beines erregte Ella Berlts Interesse, ein Klavierstück (Capriccio) von Heinrich Schalit hatte Julia Goldner in ihr Programm aufgenommen. Von neueren oder seltener erscheinenden Werken hörte man weiterhin Ernst Boehes symphonischen Epilog zu einer Tragödie (Paul Prill), die zweite Klavier-Violinsonate, op. 34, von Josef Jongen

(Fr. Dorf Müller und A. Huber), das Violinkonzert in a-moll von Glazunow (G. Klab), C. Francks Prélude, Air et Final für Klavier (Th. Demetrescu) und — was doch wohl auch Erwähnung verdient — Mendelssohns Reformations-Symphonie (Prill). Theodor Streicher gab, unterstützt von dem Sänger Sydney Biden, einen Kompositionsabend, der den begabten, aber rein musikalisch doch wohl etwas im Dilettantismus stecken gebliebenen Lyriker von keiner neuen Seite zeigte. Auf dem Gebiete der Kammermusik entzückte das Klingler-Quartett mit der vollendeten Durchführung eines klassischen Programms. Während die „Böhmen“ diesmal ausschließlich Beethoven spielten und die Münchner Mozartgemeinde einen Kammermusik-Abend Haydn widmete, gab das Hösl Quartett (das auch bei dem eben genannten Haydn-Abend mitwirkte) einen verdienstlichen Max Reger-Abend (mit den beiden Quartetten op. 54 und der Flötenserenade op. 77a). Neu lernte man das Frankfurter Trio (L. Matossi und Genossen) kennen. Auch einige angehende Sangeskünstler waren neu: neben der schon vielfach bewährten Elsa Flith der sympathische Baritonist Max Krauß, der schon durch die Wahl der Erzählung des Dietrich aus Hans Pfitzners „Der arme Heinrich“ für sich einnahm (im Volks-Symphoniekonzert), der in der Stimmbildung noch unfertige Tenorist Wilhelm Roth und die Damen Paula Frisch (die einen verdienten Erfolg hatte) und Sarah A. Wilder. Einen Weihnachts-Kantatenabend bescherte die Münchner Bach-Vereinigung in der Markuskirche. Das Programm bot neben drei Kantaten von J. S. Bach („Gelobet seist du, Jesu Christ“; „Süßer Trost, mein Jesus kömmt“; „Nun komm der Heiden Heiland“ — erste Komposition), Max Regers Bearbeitung des Weihnachtschorals: „Vom Himmel hoch, da komm ich her“, die, so stark sie auf das Publikum wirkte, neben der hohen und herben Größe Bachs sich doch recht süßlich kitschig ausnahm. Von den Ausführenden ist in erster Linie der Leiter A. Schmid-Lindner, dann der Kammerchor der Vereinigung, von den Solisten Martha Stern-Lehmann, in einigem Abstand auch der Bassist Erwin Jank mit Lob zu nennen. Eine schöne Beziehung zum Feste hatte auch die (für eine Dilettantenvereinigung erstaunlich gute) Aufführung von Berlioz' „Des Heilands Kindheit“ durch den von Hermann Zilcher geleiteten „Neuen Orchester-Verein“, und des großen Meisters in jeder Weise würdig war die Gedenkfeier, die der tüchtige Chor-Schulverein Eugen Wöhrles dem vor 300 Jahren gestorbenen Hans Leo Hasler widmete.

**RUDOLPH LOUIS**  
**ROSTOCK:** Musikdirektor Schulz brachte für Rostock als Neuheit Mahlers vierte Symphonie und den Zarathustra von Strauss. Das Sopran-solo der Mahlersymphonie sang bei der ersten Aufführung Gertrude Foerstel, bei der Wiederholung Carla Josephy. Unter den solistischen Leistungen der Konzertzeit steht an erster Stelle das Wietrowetz-Quartett (Gertrud Schuster-Woldan, R. Heber und Eugenie Stoltz) mit Werken von Beethoven, Haydn, Brahms; großen Beifall fanden die Klavierabende von S. Eisenberger (Beethoven, Schumann, Chopin) und R. Koc-

zalski (Chopin-Liszt) sowie der Konzertabend der Singakademie von Alexander und Lili Petschnikoff. Der Geiger Arrigo Serato bewährte bei Wieniawski's d-moll Konzert seine große Virtuosität; Gräfin Marta Malatesta hatte die Begleitung übernommen und spielte Etuden von Chopin und Märchenbilder von Korngold. Die jugendlichen Klavierspielerinnen Gertrud und Hilde Vietor leisteten Vorzügliches mit dem Vortrag von Bachs C-dur Konzert und Liszts Concerto pathétique für zwei Klaviere.

Prof. Dr. Wolfgang Golther  
**STUTT GART:** Erich W. Korngolds wahrhaft wunderkindlich frische, nur in der orchestralen und formalen Gestaltung sich etwas altklug gebärdende Schauspiel-Ouvertüre wurde im 4. Abonnementskonzert der Hofkapelle (Max Schillings) mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Eine imposante Aufführung der Siebenten Symphonie von Bruckner gab dem Abend einen leuchtenden Höhepunkt. Das Weihnachtskonzert war mit den lichten und stimmungsfreien Klängen der Symphonie in D-dur (Pariser) von Mozart und dem Marsch der heiligen drei Könige von Liszt geschmückt. Die „Romantische Suite“ op. 125 von Max Reger überraschte durch den Klangglanz der Instrumentation, der bisher in Reger's Orchesterwerken noch fehlte. Die Lisztsche Klangfarbe widerspricht aber für mein Empfinden der kernigen Art der Regerschen Gedanken etwas. Im 6. Konzert führte Ernst Boehe seine groß angelegte, gehaltvolle „Tragische Ouvertüre“ selbst am Dirigentenpult wirkungsvoll vor. H. G. Norens vielbesprochenes „Kaleidoskop“ wirkte auch hier mit seiner temperamentvollen Frische und phantasiereichen und geistvollen Mannigfaltigkeit der musikalischen Gedanken und der Klangfärbungen höchst anregend. Von Klavier-, Violin- und Liederabenden seien genannt die von Angelo Kessissoglu, Burmester, Bogea Oumiroff, Hilda Saldern, Carl und Elisabeth Jentsch und Ludwig Lauenstein.

Oscar Schröter  
**WIEN:** Weihnachts- und Neujahrsruhe im Konzertsaal. Ein paar irrelevante Abende; ein paar der alljährlichen Berühmtheiten. Bemerkenswert nur drei Novitäten. Vor allem eine Serenade von Walter Braunfels, im Konzertverein unter Löwe sehr fein und warm interpretiert, die zu den angenehmsten Neuheiten der letzten Zeit gehört. Ein wirklich anmutvolles Stück; eine schwärmerische Nachtmusik, ganz eigen in ihrem zart-geistreichen Kolorit; voll innig verbender Heiterkeit, ganz ohne Pathos, lieblich und schalkhaft zugleich, nur in ihrem langsamen Teil den Ernst all dieser sonst so frohgemut sich äußernden

Gefühle. Keine verkappte Symphonie; eine wirkliche Serenade, ohne jede falsche Bedeutsamkeit und doch gehaltvoller als manche tiefsinnig sich gebärdende „Tondichtung“; aber eine Serenade freilich, deren vier thematisch durchaus einheitlich und mit behutsamer Juwelierkunst gefügte, in reizendstem Orchesterwobllaut hinfließende Sätze nur einer wirklich zartsinnigen, wählerischen schönen Frau gesungen werden dürfen. Beim Wiener Publikum kamen sie an die falsche Adresse; dem Sänger ward nicht „aufgetan“, alles blieb verschlossen und kalt. Es wird immer schwerer zu ergründen, was die Leute wirklich hören wollen. Begreiflich, wenn sie vor komplizierten, kühn zu neuen Eroberungen vordrängenden Tonschöpfungen zurückscheuen; unbegreiflich aber, wenn es vor einem derart melodisch liebreizenden, bei aller Grazie und Leichtigkeit niemals flachen Stück geschieht: es scheint wirklich so zu werden, daß das Mißtrauen gegen die Melodie wächst, und daß man sich fürchtet, ihr Beifall zu spenden, um nur ja nicht dem vielleicht doch Banalen zu applaudieren. Immerhin hat man das bei Weingartners „Lustiger Ouvertüre“ neulich getan: ein arg potpourrihaftes Stück, mehr spaßig als lustig, sehr unbedenklich in der Thematik, die bis zum Operettenwalzer herabsteigt — vor allem aber durchaus künstlich in seiner etwas zappeligen Schreibisch-Heiterkeit und auch künstlich aufgeputzt durch allerlei kontrapunktische Kombinationen, die die geschickte Hand des Komponisten ebenso zeigen wie die ganz virtuose Behandlung des Orchesters. Eine zweite Neuheit der Philharmoniker, Ferdinand Scherbers „Capriccio in Form einer Ouvertüre“, kann, obgleich ebenfalls nicht ohne Gewandtheit der Instrumentierung, weder an Sicherheit noch an Raffinement der klangmischenden Technik mit Weingartners Stück wetteifern; es ist ihm nur in der Art der Stimmung ähnlich, dieser verstandesmäßigen Lustigkeit, die in Musik aus zweiter Hand ausgedrückt wird. Ein paar ärmliche, asthmatische Motive, die nicht ohne Kunst durcheinandergewirbelt werden, ohne daß ein Moment anders packen würde als etwa durch das Vergnügen, das man an einem hübsch laufenden Räderwerk hat. Nur daß nichts durch diese Räder getrieben wird: kein Zeiger, der eine gute Stunde anzeigt; kein Fahrzeug, das zu neuen Ländern hinträgt. Ein Schulbeispiel für jene „tönend bewegte Form“, die noch lange keine Musik ist. Auch hier war übrigens die Aufnahme freundlich: der Komponist durfte sich zeigen. Aber sehen lassen kann er sich vorläufig noch nicht.

Richard Specht

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107<sup>1</sup>

Digitized by Google

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Lindloff  
1912

HERMANN KRETZSCHMAR

U of M

XII



9



HUGO RIEMANN





CLAUDE DEBUSSY





GIACOMO PUCCINI



XII

D

Digitized by Google

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN



MAX REGER



XII

9

Digitized by Google

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Lindley  
1913

ARNOLD SCHÖNBERG







CARL MUCK





**SIGMUND VON HAUSEGGER**

U of M



Digitized by Google

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN



EMILE JAQUES-DALCROZE



XII

9

# DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT  
BILDERN UND NOTEN  
HERAUSGEGEBEN VON  
KAPELLMEISTER  
BERNHARD SCHUSTER

## 12. WAGNER-HEFT



HEFT 10 · ZWEITES FEBRUAR-HEFT  
12. JAHRGANG 1912/1913

VERLEGT BEI,  
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Der Deutsche liebt die Musik um ihrer selbst willen, — nicht als Mittel zu entzücken, Geld und Ansehen zu erlangen, sondern weil sie eine göttliche schöne Kunst ist, die er anbetet, und die, wenn er sich ihr ergibt, sein ein und alles wird.

Richard Wagner

## INHALT DES 2. FEBRUAR-HEFTES

**EUGEN MEHLER:** Beiträge zur Wagner-Forschung. Unveröffentlichte Stücke aus „Rienzi“, „Holländer“ und „Tannhäuser“

**ALFRED HEUSS:** Musik und Szene bei Wagner. Ein Beispiel aus „Tristan und Isolde“ und zugleich ein kleiner Beitrag zur Charakteristik Gustav Mahlers als Regisseur

**EDGAR ISTELE:** Autographe Regiebemerkungen Wagners zum „Fliegenden Holländer“. Zum erstenmal veröffentlicht

**NEUE WAGNER-LITERATUR** Referenten: Wolfgang Golther, Julius Kapp

**REVUE DER REVUEEN:** Aus deutschen Musikzeitschriften

**KRITIK (Oper und Konzert):** Agram, Augsburg, Barmen, Berlin, Boston, Braunschweig, Bremen, Breslau, Brunn, Brüssel, Budapest, Chemnitz, Cincinnati, Danzig, Dessau, Dortmund, Dresden, Duisburg, Elberfeld, Graz, Hannover, Helsingfors, Johannesburg, Karlsruhe, Kiel, Köln, Kopenhagen, Leipzig, Magdeburg, Mainz, Mannheim, Nürnberg, Paris, Posen, Riga, Rostock, St. Petersburg, Sondershausen, Stettin, Straßburg, Stuttgart, Wiesbaden, Zürich

**MUSIKBEILAGEN:** Unveröffentlichte Stücke aus „Rienzi“, „Holländer“ und „Tannhäuser“ von Richard Wagner

**NACHRICHTEN:** Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Wagneriana, Tageschronik, Totenschau, Eingesandt, Verschiedenes, Aus dem Verlag

**ANZEIGEN**

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.  
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.  
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.  
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain  
Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street  
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York  
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

---

# BEITRÄGE ZUR WAGNER-FORSCHUNG

UNVERÖFFENTLICHTE STÜCKE AUS „RIENZI“, „HOLLÄNDER“ UND  
„TANNHÄUSER“

VON EUGEN MEHLER IN STRASSBURG I. E.

---

## I. „Rienzi“ und die Dresdener Theaterzensur<sup>1)</sup>

Die Geschichte der Annahme und Uraufführung des „Rienzi“ ist durch Glasenapps Darstellung in seinem „Leben Richard Wagners“ (4. Aufl., Bd. I, S. 399 ff.) bekannt; Neues brachte auch die Autobiographie des Meisters (Richard Wagner, „Mein Leben“, München, Bruckmann 1911, S. 225/26, 256, 275 ff.) nicht. Der einzige Punkt, der bisher noch nicht klargelegt war, ist die Tätigkeit der Dresdener Theaterzensur, von der in Wagners Briefen an Ferdinand Heine (Richard Wagners Briefe an Th. Uhlig, W. Fischer, Ferd. Heine. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1888) und Hofrat Winkler (Th. Hell)<sup>2)</sup> des öfteren die Rede ist. Wie aus diesen Briefen hervorgeht, wurde die Annahme bzw. Aufführung des Werkes verzögert und erschwert durch den Anstoß, den die Zensur an der „religiös-katholischen Partie des Textes“ nahm, insofern darin „Papst, Kirche und Priestertum direkt oder indirekt ins Spiel gezogen seien“ (Glasenapp, a. a. O.). Wagner säumte nicht, sogleich alles das mitzuteilen, was er „in bezug auf Abänderungen in diesem Punkte schon längst vorbereitet hatte“; er äußert sich hierüber gegen Heine:<sup>3)</sup>

„ich habe ihn [Winkler] erstlich darauf aufmerksam gemacht, daß es sich hier mehr um das katholische Kostüm, als um die katholische Idee handele; ich habe ihn darauf hingedeutet,<sup>4)</sup> daß der Papst, — der ja noch dazu in einer Ferne vom Schauplatz steht — in meinem Buche nicht als geistliche Macht auftrete, um Thesen und Dogmen aufzustellen oder zu verwerfen, sondern vielmehr lediglich nur als weltlicher Fürst, der sein irdisches Besitztum gegen Räuberei und Anarchie zu wahren bemüht sei, und eben nur als solcher, um endlich den zu kühnen Verteidiger seines weltlichen Interesses loszuwerden, von seiner gefürchteten Macht Gebrauch mache. Daß gerade Rom der Schauplatz des Dramas ist, macht es allerdings historisch unmöglich, einen anderen Oberherrn als den Papst zu substituieren; da dieser aber nur durch seinen Abgesandten repräsentiert wird, wird bereits einerseits sein Eingreifen gemildert, — wenn ich nun freistelle, diesen Abgesandten und einen Kardinal in einen gewöhnlichen weltlichen Gesandten umzuwandeln, so dürfte zunächst nichts weiter anstößig bleiben, als der Bannfluch. Hat man aber nicht in Dresden den Bannfluch in der Jüdin, wenn auch bedeutend gekürzt, dennoch dem Wesen und der Bedeutung nach beibehalten? Warum also nicht hier, wo ich es schon von Anfang herein für gut hielt,

<sup>1)</sup> Herrn Staatsanwalt von Ehrenstein und Fräulein Elsa Uhlig in Dresden spreche ich für die liebenswürdige Überlassung des Materials meinen Dank aus.

<sup>2)</sup> Vgl. Altmann, Richard Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1905) No. 51, 57, 59, 60, 61, 64, 98.

<sup>3)</sup> Uhlig, Fischer, Heine, S. 357.

<sup>4)</sup> Muß wohl heißen: „hingewiesen“.

den Ausspruch desselben so kurz wie möglich zu halten? — Es gibt ja so vortreffliche Mittel, im Grunde genommen alles geschehen und vorgehen zu lassen, wenn nur gewisse eklatante Außenseiten und Bezeichnungen entfernt sind. Man hat die Hugenotten gegeben, — was will man mehr? Denn in ihnen, wenn das Kostüm auch noch so sehr verdeckt ist, war doch die religiöse-dogmatische Tendenz nun und nimmermehr zu vernichten. — Will man aber in meinem Rienzi durchaus das Wort Kirche nicht stehen lassen, nun — so muß man sich allerdings an den deutschen Kaiser wenden und ihn bitten, sich alles in die Schuhe schieben zu lassen und den Bann als Reichsacht aussprechen zu lassen. — Priester und Geistliche sind doch wohl schon in feierlichen Prozessionen über die Dresdener Bühne gegangen?<sup>1)</sup>

Welcher Art die Veränderungen waren, die die Textgestalt des „Rienzi“ unter dem Drucke der Dresdener Theaterzensur erlitt, zeigt ein altes Textbuch aus des Meisters Besitz, das vor einiger Zeit wiederaufgefunden wurde; es diente Wagner als Handexemplar und enthält im Druck die verschlimmbesserten Stellen, während der ursprüngliche Text von Wagners Hand wiedereingesetzt ist. Auch die durchweg fehlenden Spiel- und Bühnenweisungen sind an den entsprechenden Stellen handschriftlich nachgetragen, ein Beweis, welch große Bedeutung schon damals Wagner seinen Regiebemerkungen beimaß.

Schon das Personenverzeichnis des alten Dresdener Textbuches weist manche merkwürdige Veränderungen auf: Cola Rienzi, päpstlicher Notar ist zu einem „römischen Notar“ degradiert. Raimondo, päpstlicher Legat, muß sich der dreifachen Metamorphose in einen „Abgesandten des Papstes in Avignon“,<sup>2)</sup> dann in einen „Kaiserlichen Statthalter“ und schließlich in einen „Abgesandter des Kaisers“ unterziehen; in einem alten Regiebuch des Dresdener Hoftheaters steht er als „Filippo di Guardia, Abgesandter des Hofes von Avignon“ verzeichnet. Die Gesandten der lombardischen Städte, Neapels, Böhmens, Bayerns usw. sind schlechthin „Gesandte auswärtiger Höfe“, die Priester und Mönche aller Orden „Barmherzige Brüder“<sup>2)</sup> oder „ältere kampfunfähige Bürger“ geworden (vgl. Uhlig S. 268).

In der folgenden Übersicht sei die unter dem Drucke der Dresdener Zensur entstandene Lesart der ursprünglichen gegenübergestellt; die vergleichenden Seitenzahlen beziehen sich auf die Gesammelten Schriften, 3. Aufl. (1897), Band I.

Gesammelte Schriften:	Altes Dresdener Textbuch:
S. 35. Raimondo.	Raimondo.
Zur Ruhe ruß ich, der Legat.	Zur Ruh' und Ordnung rufe ich.

<sup>1)</sup> Zu den Briefen an Heine vgl. Auktionskatalog der Firma Hugo Helbing-München vom 11. Mai 1909 (Sammlung Edgar Hanfstaengl), der 25 Briefe Wagners an Ferd. Heine aufführt mit zum Teil erheblich abweichendem Wortlaut.

<sup>2)</sup> Noch heute auf dem amtlichen Theaterzettel und in dem Textbuche des Dresdener Hoftheaters zu lesen!

Gesammelte Schriften:	Altes Dresdener Textbuch:
S. 35. Orsini. Lest die Messe!	Orsini. Laßt uns fechten!
Raimondo. Ich, der Legat des heil'gen Vaters!	Raimondo. Ich, der Gesandte Eures Herrn!
S. 36. Rienzi. Ist dies die Achtung vor der Kirche, Die eurem Schutze anvertraut?	Rienzi. Ist dies die Achtung vor dem Frieden, Der eurem Schutze anvertraut?
Rienzi. — — — schändet selbst Die Kirche; Petri Stuhl muß flüchten Zum fernen Avignon; — kein Pilger wagt's, Nach Rom zu zieh'n zum frommen Völker- feste,	Rienzi. — — — schändet die Gesetze; fern von Rom muß flüchten Des Staates Oberhaupt; — kein Pilger wagt's, Hierher zu zieh'n zum hohen Völkerfeste,
S. 39. Rienzi. Herr Kardinal, bedenkt, was Ihr verlangt! Kann stets ich auf die heil'ge Kirche bau'n?	Rienzi. Geehrter Herr, bedenkt, was Ihr verlangt! Kann stets auf Euren mächt'gen Schutz ich bau'n?
Raimondo. Halt' fest im Aug' das Ziel, und jedes Mittel, Erreichst du jenes sicher, sei geheiligt!	Raimondo. Halt' fest im Aug' das Ziel, und jedes Mittel, Erreichst du jenes sicher, sei gestattet!
S. 48. Raimondo. Des heil'gen Vaters Segen — — —	Raimondo. Auch meines Herren Segen — — —
S. 55. Rienzi. So wißt, — nicht Rom allein sei frei: Nein, ganz Italien sei frei! Heil dem ital'schen Bundel!	Rienzi. So wißt, — nicht Rom allein sei groß: Nein, ganz Italien sei Rom! Heil seiner alten Größe!
Allgemeiner Chor. Heil dem ital'schen Bundel!	Allgemeiner Chor. Heil seiner alten Größe!
S. 56. Rienzi. Denn Rom ist frei und blühe lang!	Rienzi. Denn Rom ist groß und blühe lang!
S. 71. Chor der Frauen. Schütz', heil'ge Jungfrau, Roma's Söhne,	Chor der Frauen. Allmächt'ger, schütze Roma's Söhne,
Chor der Frauen. Maria, sieh' im Staub uns fleh'n!	Chor der Frauen. O, sieh' uns hier im Staube flehen!
Irene. Adriano. O heil'ge Jungfrau! Hab' Erbarmen!	Irene. Adriano. Allmächt'ger Vater, hab' Erbarmen!
S. 76. Baroncelli. Wir werden's büßen; — mit dem Papst Versteht der neue Kaiser sich.	Baroncelli. Wir werden's büßen; — mit den Nobili Versteht der neue Kaiser sich.
Baroncelli. Wißt noch, was mir nicht recht gefällt: Der Cardinal <sup>1)</sup> ist abgereist.	Baroncelli. Wißt noch, was mir nicht recht gefällt: Raimondo auch ist abgereist.

<sup>1)</sup> Lesart des Textbuches S. 62.



## Gesammelte Schriften:

## Altes Dresdener Textbuch:

S. 76. Chor.  
Was sagst du? Auch der Cardinal?  
(Was sagst du? Wie? Auch der Legat?)

Baroncelli.  
Wohl weiß ich, daß bei seiner Flucht  
Colonna an den Papst sich wandte,  
Und ihm versprach, der Kirche Schutz...

Cecco.  
[Und] was sagt [nun] der Papst zu seinem  
Tod?

S. 77. Adriano.  
Der Kaiser droht, die Kirche zürnt.

S. 78. Baroncelli.  
Ein feierlich Te Deum soll  
Heut danken für den blut'gen Sieg.

Baroncelli.  
Seht, welcher Zug!

Chor.  
Der Cardinal!

Chor.  
Die Kirche für Rienzi!

Chor.  
Was sagst du? Auch Raimondo?

Baroncelli.  
Wohl weiß ich, daß bei seiner Flucht  
Colonna an den Kaiser sandte,  
Und ihm versprach, der Krone Schutz...

Cecco.  
Was sagt er nun zu seinem Tod?

Adriano.  
Der Kaiser droht, euch trifft sein Zorn.

Baroncelli.  
Durch Prunk und Festlichkeit soll heut  
Gedankt sein für den blut'gen Sieg.

Baroncelli.  
Seht, welch' ein Zug!

Chor.  
Raimondo ist's!

Chor.  
So ist er für Rienzi?

Es wirkt stellenweise geradezu komisch, wie alles, was an „Freiheit“ oder „Kirche“ anklingt, hübsch abgemildert ist; begreiflicherweise durfte unter keinen Umständen ein Vertreter des Papstes den ominösen Satz „Der Zweck heiligt die Mittel“ so klipp und klar aussprechen.

Von besonderer Wichtigkeit ist eine Stelle, deren Sinn in den beiden bisher bekannten Lesarten nicht klar zutage trat: „Der Staat verbleibe seinem Haupt“ (Textbücher), bzw. „Der ganzen Welt gehöre Rom“ (Ges. Schr. I. 48). Die einzig sinnvolle Lesart ist von Wagner handschriftlich in das Textbuch eingetragen: „Die heil'ge Kirche herrsche hier.“ Von den beiden Lesarten:<sup>1)</sup>

„— Weh' dem,  
Der mir verwandtes Blut vergossen hat!“  
„— Weh' dem,  
Der ein verwandtes Blut zu rächen hat!“

zog Wagner die erstere vor. Auch Rienzis letzte Worte bringt das alte Dresdener Textbuch (wie die Ges. Schr.) in der einzig richtigen Fassung:

„Elende! Unwert eures Namens,  
Der letzte Römer fluchet euch!“

<sup>1)</sup> Vgl. Textbuch [Neue vollständige Bühnenausgabe (mit der Original-Partitur übereinstimmend). Berlin, Ad. Fürstner 1901] S. 17.

Verflucht, vertilgt sei diese Stadt!  
Vermordre und verdorre Rom!  
So will es dein entartet' Volk!“ — —

Über die bedeutsame Pantomime schreibt Wagner an Fischer (a. a. O. S. 259):

„Eine andere Schwierigkeit bietet die große tragische Pantomime im Finale des zweiten Aktes dar: — meinen Ansichten nach können die Hauptpersonen derselben: Lucretia, Brutus, Tarquinius und Collatinus unmöglich anders, als durch Mitglieder des Schauspieles, welche im rezitierenden Drama ähnliche Charaktere durchzuführen gewohnt sind, besetzt werden. Die Realisierung dieses meines Wunsches wird wahrscheinlich auf große Schwierigkeiten und Hindernisse stoßen, — deshalb lege ich Ihnen, verehrtester Herr, dieselbe dringend an das Herz und ersuche Sie inständigst, Ihr Gewicht gütigst daran setzen zu wollen, damit meine Bitte wenigstens im wesentlichen erfüllt werde.“

Über das gleiche Thema geht an demselben Tage auch ein Brief an Heine ab (a. a. O. S. 366):

„Wegen der Besetzung der Hauptpersonen der tragischen Pantomime im zweiten Akte meiner Oper schreibe ich heute mit an Herrn Fischer; sie müssen, um damit meiner Intention zu entsprechen, durchaus durch Mitglieder des Schauspieles besetzt werden, die im rezitierenden Drama ähnliche Charaktere durchzuführen gewohnt sind. Dies durchzusetzen wird große Mühe kosten, und doch muß es geschehen, wenn die Pantomime die beabsichtigte großartige Wirkung hervorbringen soll.“

Sie konnte nicht in der gewollten Form zur Darstellung gebracht werden, und Wagner sah sich genötigt, folgendes Ballett<sup>1)</sup> zur Ausführung vorzuschlagen:

Kriegerische Evolutionen,<sup>2)</sup> ausgeführt von Männern in altrömischem Kostüme, welche mit ihren Schilden eine Testudo — Legionsdach — zusammensetzen. Zwei Gladiatoren treten auf und fordern sich zum Kampfe heraus; sie springen auf das Legionsdach und kämpfen, bis der Eine von ihnen unterliegt. Mädchen, von denen die eine Hälfte antik, die andere Hälfte mittelalterlich gekleidet ist, treten auf; sie umschlingen die das Legionsdach bildenden Krieger mit Blumengewinden und ziehen sie nach dem Vordergrund: die Gladiatoren steigen herab und gesellen sich zweien der mittelalterlich gekleideten Jungfrauen zu. Das Legionsdach selbst löst sich auf: Gruppierungen. Darauf folgt ein festlicher Reigen, mit Einzeltänzen untermischt, in welchem durch charakteristische Andeutungen die Vereinigung des alten mit dem neuen Rom gefeiert wird. Zum Schluß bilden die Krieger mit ihren Schilden eine Burg: aus dieser erhebt sich ein Turm, welcher zwei Frauen-Gestalten trägt, Minerva und die Schutzgöttin Roms. Minerva segnet die letztere; von den Kriegern werden die neuen Fahnen Roms, blau und weiß, mit silbernen Sternen, entfaltet, welche durch Minerva geweiht werden. Schlußgruppe, allgemeiner Jubel der Zuschauenden.

Orsini hat sich mit einigen Nobili immer näher an Rienzi gedrängt: als die Blicke aller nur auf die Gruppe gerichtet sind, führt er auf Rienzi einen Dolchstoß, Baroncelli hat mit Rienzi's Trabanten in einem Momente den Saal besetzt. Die Nobili sind überwältigt.

Die dramaturgische Bedeutung und Wichtigkeit der Pantomime erkannte man damals nicht im entferntesten; auch heute sieht man an unseren

<sup>1)</sup> Vgl. Textbuch S. 38.

<sup>2)</sup> Vgl. Uhlig, Fischer, Heine, S. 267 unten.

größeren Hof- und Stadttheatern<sup>1)</sup> noch immer ein sinnloses Ballett mit „Evolution und Tanz“. —

Die alte, vermutlich erste Druckausgabe des Textbuches ist insofern auch von literarhistorischem Interesse, als sie den Grund legte zu all' den üblen „Arienbüchern“, wie den von den Königlichen Schauspielen herausgegebenen „Arien und Gesängen aus ‚Rienzi‘“ (Berlin 1875) und den Einrichtungen der Hoftheater von Dresden, Wien u. a. m. Noch heute endet in den Dresdener Aufführungen der dritte Akt mit der Wiederholung der Schlachthymne, so daß die poetisch wie musikalisch gleich wertvolle Totenklage:

„Jungfrauen weinet! Ihr Weiber klaget!  
Nicht wehrt der Tränen heiligem Strom!“ usw.

ganz in Wegfall kommt.

Über die Art und Weise, wie die einzelnen Theater den „Rienzi“ zusammenstrichen, war Wagner wenig erbaut, so daß er sich bei Herausgabe seiner Gesammelten Schriften und Dichtungen (vgl. Bd. I, S. 3, Anm.) veranlaßt sah, den Text ungekürzt und in dem ursprünglichen Wortlaut zum Abdruck zu bringen; ersah er doch

„in der Vorführung dieses Opernbuches nach seiner vollständigen Fassung auch ein Mittel zur Berichtigung des Urteiles Derjenigen, welche die Oper nur in der bei ihren jetzigen Aufführungen auf dem Theater beliebten Verstümmelung kennen, und daher über die hierdurch plump gehäuften, grotesken Effekte erschrecken“.

Wagners Handexemplar enthält außerdem auch die Verteilung des „Rienzi“ auf zwei Abende: „Rienzis Größe“ (I. u. II. Akt) und „Rienzis Fall“ (III., IV. u. V. Akt)<sup>2)</sup>; von diesen zweiabendlichen Aufführungen spricht Wagner in einem Briefe an die Schwester Cäcilie vom 5. Januar 1843 (Familienbriefe S. 95); sie fanden statt am 23. und 24. Januar, 12. und 13. (19.?) Februar und 28. und 29. März 1843,<sup>3)</sup> doch kehrte man für die Zukunft wieder zur gekürzten einabendlichen Fassung zurück.<sup>4)</sup> Aus dem gleichen Brief an die Schwester (Familienbriefe S. 91) geht hervor, daß auch in Prag die Zensur Schwierigkeiten machte; ja, noch im Jahre 1858 lehnte München den „Rienzi“ ab, „weil er religiöse Bedenken erwecke“. <sup>5)</sup> Die Herren des Lesekomitees hielten das „Sujet aus religiösen Rücksichten für unzulässig“; also schon

<sup>1)</sup> Nur München, Schwerin und Straßburg bilden eine rühmliche Ausnahme.

<sup>2)</sup> Ein Theaterzettel der auf zwei Abende verteilten Aufführung des „Rienzi“ befindet sich im Musikhistorischen Museum des Herrn F. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M. Vgl. die Wiedergabe bei Kienzl, Richard Wagner (Weltgeschichte in Charakterbildern). München 1904, S. 30.

<sup>3)</sup> Vgl. auch Autobiographie I, 280. Zum zweiten Teil hatte Wagner ein „besonderes einleitendes Vorspiel“ komponiert, das jedoch nicht erhalten zu sein scheint.

<sup>4)</sup> Vgl. die Briefe an Rob. Schumann (Altmann Nr. 139), an Minna (Richard Wagner an Minna Wagner. Bd. I, S. 23) und an die Schwester Cäcilie (Altmann Nr. 149).

<sup>5)</sup> Wagner-Liszt, Briefwechsel Bd. II, S. 217 u. 220.

mit dem „Rienzi“ überflog Wagner — um mit Herwegh zu reden — keck „ihres Hofbräuhorizontes Grenzen“.

Als Wagner wegen seiner Beteiligung an den Mai-Unruhen des Jahres 1849 aus Dresden flüchten mußte, wurde das Werk des „Hochverrätters“ vom Spielplane abgesetzt und erst am 25. August 1858 (abermals mit Tichatschek in der Titelrolle) wieder aufgenommen.<sup>1)</sup>

## II. Der Auftritt der Gesandten im zweiten Akt des „Rienzi“

Die große Empfangs-Szene des zweiten Aktes gedachte Wagner nach den ersten Aufführungen des Werkes einer Erweiterung zu unterziehen, indem die Gesandten Mailands, der lombardischen Städte, Neapels, Böhmens und Bayerns ihre Schreiben mit einer kurzen Ansprache an Rienzi übergeben sollten:

Der Gesandte Mailands.

Heil dir und ewiges Gedeihn  
Wünscht Mailand dem erstand'nen Rom.

Die Gesandten der Lombardei.

Gruß jeder Stadt der Lombardei<sup>2)</sup>  
Entbieten wir dem Schützer Roms.

Der Gesandte Neapels.

Ruhm dir und hohe Ehre Rom  
Bezeigt Neapels Königin.

[Die Gesandten Böhmens und Bayerns.

Von Deutschland her kommt dir der Gruß;  
Gedeihen Rom und Ehre dir!

(nicht komponiert)]

Wegen Besetzungsschwierigkeiten unterblieb die Ausführung dieser kleinen Szene; die Musik zu diesen Stellen<sup>3)</sup> hat sich erhalten in drei abschriftlichen Exemplaren der Partitur, befindlich im Wagner-Museum zu Eisenach, in der Königlichen Hoftheater-Bibliothek zu Dresden und im Besitze des Verlages Ad. Fürstner, früher im Gebrauch des Hamburger Stadttheaters, wo das Werk unter Wagners Leitung zum ersten Male am 21. März 1844 gegeben wurde.<sup>4)</sup>

<sup>1)</sup> Vgl. C. Banck im „Dresdener Journal“ No. 197 vom 27. August 1858. (Über Banck vgl. Autobiographie I, 282.)

<sup>2)</sup> Dresdener Regiebuch: Gruß jeglicher Lombarden-Stadt...

<sup>3)</sup> Siehe die Musikbeilagen dieses Heftes.

<sup>4)</sup> Vgl. die Briefe an Minna vom 22. März 1844 und an Direktor Cornet (Altmann No. 181).

### III. Der ursprüngliche Schluß der Ouvertüre und des dritten Aktes des „Fliegenden Holländers“

Die Skizzen Wagners zum Schluß der Ouvertüre und des dritten Aktes veröffentlichte Dr. Edgar Istel in Nr. 49 des Jahrgangs 1909 der „Signale“; seine Ausführungen legen den Werdegang der „Holländer“-Komposition in kurz gedrängter Form erschöpfend dar. Die hier in der Beilage erfolgende Veröffentlichung der beiden Stücke in der ersten Ausführung<sup>1)</sup> geschieht lediglich der Vollständigkeit und des Vergleiches halber. Zur Frage des Erlösungsthemas, das erst in den 1852 bzw. 1860<sup>2)</sup> hinzutretenden Schlußakten seine eigentliche Bedeutung erhält, wäre zu bemerken, daß man es in der aufsteigenden D-dur Fanfare der Trompete:



im Urkeim vorgebildet erblicken kann (d. h. in der poetischen Idee, nicht als musikalisches Thema), doch erscheint hier das Thema noch sehr unbedeutend und tritt aus dem Fortissimo des vollen Orchesters nicht hervor; bemerkenswert ist, daß es gleich der „Rheingold“-Fanfare



und dem Schwertmotiv



einfach aus den Tönen des Dur-Dreiklangs gebildet ist. Die alten Schlüsse finden sich in den ersten Ausgaben des Klavierauszuges und der (autographierten) Partitur.<sup>3)</sup>

### IV. Zur Frage der „Tannhäuser“-Schlüsse

In seinem vor Jahren an dieser Stelle erschienenen Aufsatz „Die drei verschiedenen Schlüsse des „Tannhäuser“ — („Die Musik“ I. Jahrgang [1901/02], IV. Quartalsband S. 1844 ff.; vgl. die Zusätze Golthers und Sternfelds a. a. O. S. 2014—2016 und Erich Kloss, Ein Wagner-Lesebuch S. 183/84) — besprach Tappert die verschiedenen Textfassungen,<sup>4)</sup> ohne auf den musikalischen Teil der Frage einzugehen. Diese Zeilen sollen

<sup>1)</sup> Siehe die Musikbeilagen dieses Heftes.

<sup>2)</sup> Vgl. Ashton Ellis, Life of Richard Wagner IV London 1904, S. 291—302.

<sup>3)</sup> Das Straßburger Stadttheater besitzt noch ein geschriebenes Exemplar der ersten Fassung mit gänzlich verschiedener Instrumentation.

<sup>4)</sup> Wiederabgedruckt von Golther, Zeitschrift „Der Merker“, II. Jahrgang (1911), Heft 19/20 (Sondernummer Bayreuth) S. 34 ff.

Tapperts Arbeit dahin ergänzen, die Musik der verschiedenen „Tannhäuser“-Schlüsse zu veröffentlichen, also die Urfassung vom Jahre 1845<sup>1)</sup> und die Übergangsfassung (1846?) mit den Überleitungstakten: „Er ist erlöst! Wir tun es kund!“<sup>2)</sup> Zugleich ist es mir — dank dem lebenswürdigen Entgegenkommen des Originalverlegers, Herrn Adolph Fürstner, ermöglicht, die Einleitung zum dritten Akt (Tannhäusers Pilgerfahrt) in der ursprünglichen, ungekürzten Fassung zum Abdruck zu bringen,<sup>3)</sup> wie sie in der englischen Sonderausgabe der Partitur<sup>4)</sup> und dem (nicht mehr im Handel vorliegenden) ältesten Klavierauszug zu zwei Händen (bearbeitet von dem Weimarer Kammermusiker Goetze) sich findet; über diese erste Fassung schreibt Wagner in den Gesammelten Schriften (V, 137):

„Ich hatte mich bei der ersten Abfassung dieses Stückes durch den von mir auszudrückenden Gegenstand bis zu rezitativartigen Orchesterphrasen verleiten lassen, von denen ich in der Aufführung fühlte, daß ihr Ausdruck wohl mir, der ich das Phantasiebild des geschilderten Vorganges im Kopfe hatte, nicht aber anderen verständlich sein konnte.“

Auch folgende zwei Gründe mögen ihn zur Kürzung veranlaßt haben: ein äußerer, die Aufführungsdauer etwas zu vermindern, und ein innerer, die Wirkung der im Drama nachfolgenden Romerzählung Tannhäusers nicht vorwegzunehmen.

Über die ursprüngliche Fassung des dritten Aktes äußert sich Wagner eingehend in der Autobiographie:<sup>5)</sup>

„In der hier [Dresden 1845] noch ausgeführten ersten Bearbeitung hatte ich die neue Versuchung der Venus, den treulosen Geliebten wieder an sich zu ziehen, nur als einen visionären Vorgang des in Wahnsinn ausbrechenden ‚Tannhäuser‘ dargestellt; nur ein rötliches Dämmern des in der Ferne sichtbaren Hirsberges sollte äußerlich die grauenhafte Situation verdeutlichen. Auch die entscheidende Verkündigung des Todes der Elisabeth ging nur als ein Akt der divinatorischen Begeisterung des Wolfram vor sich; einzig durch das ebenfalls von sehr ferne her vernehmbare Läuten des Totenglöckchens, und durch den kaum bemerkbaren Schein von Fackeln, welche den Blick auf die entlegene Wartburg ziehen sollten, ward die Veranlassung hierzu auch dem zuschauenden Publikum anzudeuten versucht. Der ganz schließlich auftretende Chor der jüngeren Pilger, welchen ich damals den ergrünenden Stab selbst noch nicht zu tragen gab, und welche das Wunder somit nur durch Worte, nicht aber durch ein äußeres Zeichen verkündeten, wirkte, da ich ihnen auch rein musikalisch durch eine zu lang andauernde, ungebrochene Monotonie in der Begleitung schadete, unentscheidend und unklar.“

<sup>1) 2) 3)</sup> Siehe die Musikbeilagen dieses Heftes.

<sup>4)</sup> Konzertdirigenten seien nachdrücklichst auf diese bei Ad. Fürstner, Berlin, im Druck erschienene Originalausgabe der Einleitung zum dritten Akt (Tannhäusers Pilgerfahrt) erste Fassung (Partitur Mk. 6.—; Orchesterstimmen Mk. 7,50; jede Dublierstimme 60 Pfg.) aufmerksam gemacht. Aufführungen dieser ursprünglichen, ungekürzten Fassung im Konzertsaal sind sehr wohl berechtigt und von höchstem Interesse.

<sup>5)</sup> Bd. I, S. 371.

Hierzu sind noch Wagners Ausführungen aus der im Jahre 1852 abgefaßten Schrift „Über die Aufführung des ‚Tannhäuser‘“ (Gesammelte Schriften V, 139/40) heranzuziehen:

„Bei der ersten Abfassung hatte ich den Schluß schon vollkommen so im Sinne, wie ich ihn in der zweiten Bearbeitung ausführte: nicht das Mindeste ist hier in der Intention geändert, sondern diese ist nur eben deutlicher verwirklicht. Ich baute aber zu sehr auf gewisse szenische Wirkungen, die sich durch die Aufführung als unzureichend erwiesen: das bloße Erglügen des Venusberges im fernsten Hintergrunde konnte den beängstigenden, zur Entscheidung vorbereitenden Eindruck, den ich beabsichtigte, nicht hervorbringen; noch minder vermochte die Beleuchtung der Fenster der Wartburg mit dem fernen Grabgesange (ebenfalls im allerweitesten Hintergrunde) den durch Elisabeths Tod eingetretenen entscheidenden Moment dem mit dem Gegenstande literarisch und künstlerisch unvertrauten, unbefangenen Zuschauer zur augenblicklich deutlichen Kenntniß zu bringen. Die Erfahrungen hierüber waren für mich so überzeugend peinlich, daß ich in dem Erfolge des Nichtverständnisses dieser Situation meine dringende Veranlassung zur Umarbeitung der Schlußszene finden mußte, die in nichts anderem als darin zu bestehen hatte, daß Venus selbst sichtbar und hörbar im annähernden Zauberspuke erschien, und Tannhäuser schließlich an der Leiche der wirklichen, nicht nur angedeuteten Elisabeth sterbend niedersank. Wie nun der Erfolg dieser Abänderung ein entschieden wirksamer auf das unbefangene Publikum war, so begreife ich doch sehr wohl, daß demjenigen Kunstbeteiligten, der sich mit der ersten Erscheinung bereits vertraut gemacht hatte — und zwar dadurch, daß er vermöge genauer Kenntniß der Dichtung und der Musik außerhalb der Darstellung die Anleitung zum Verständnisse der Situation sich verschaffte —, diese Änderung störend erschien.“

Weiterhin ist es — namentlich für den Regisseur — von hohem Interesse, Wagners wechselnde bzw. sich entwickelnde Auffassung und Anordnung der Spiel- und Bühnenweisungen zu verfolgen. In der Urfassung vom Jahre 1845 — (Venus erscheint nicht wieder,<sup>1)</sup> das Totenglöcklein erklingt von der Wartburg, Elisabeths Tod andeutend, die Leiche der Elisabeth wird nicht auf die Bühne getragen, die jüngeren Pilger kommen ohne den grünenden Priesterstab zurück, in dem Gesange der älteren Pilger fehlen noch die Strophen: „Heilig die Reine . . .“ bis „Dem sie des Himmels Heil erfleht!“ — heißt es bezüglich des Venusberges:

„Der Hörselberg, der in immer zunehmender rosiger Glut erglöh, erscheint nach und nach durchsichtig, so daß man in ihm wie tanzende Gestalten zu erblicken vermag;“

weiterhin:

„Die zauberische Erscheinung des Hörselberges erleuchtet allmählich vor der anbrechenden Morgendämmerung“

und zum Schluß:

„Die Sonne geht auf, die ganze Gegend erglöh im feurigsten Morgenrot. Die jüngeren Pilger, von denen eine Anzahl auf dem Seitenwege bei dem Marienbilde aufgetreten ist, verteilen sich über Tal und Anhöhe, so daß beides von ihnen angefüllt ist. Von der Wartburg her auf dem Bergwege sieht man die älteren Pilger

<sup>1)</sup> Vgl. Ad. Stahr, Weimar und Jena (Meyers Volksbücher) I, 112 Anmerkung.

ihnen entgegenziehen. — Wolfram kniet neben Tannhäusers Leiche, betend, die Augen gen Himmel gerichtet.“

In einer Übergangsfassung (1846?) erscheint Venus wieder und singt, auf der Wartburg ertönt das Totenglöcklein, die Leiche der Elisabeth wird nicht auf die Bühne getragen, die jüngeren Pilger bringen „einen mit grünem Laub geschmückten Priesterstab hoch in ihrer Mitte“; „sie alle sind mit grünen Zweigen geschmückt.“<sup>1)</sup> Jedoch fehlt der große allgemeine Schlußgesang: „Der Gnade Heil . . .“; vielmehr ist der Schluß rein instrumental (Pilgerchor-Thema in Trompeten und Posaunen) ausgeführt. Die den Auftritt der jüngeren und älteren Pilger und den Sonnenaufgang betreffenden Bühnenweisungen entsprechen dem Sinne nach denen der ersten Fassung. Wagner legte großen Wert darauf, daß der volle Sonnenaufgang klar in die Erscheinung trete; in einem Briefe an Uhlig vom 12. September 1851 (Uhlig, Fischer, Heine S. 111 = Altmann No. 430) heißt es: „schöner, glänzender, allmählicher Sonnenaufgang“ und auch in der 1852 verfaßten programmatischen Erläuterung zur Ouvertüre (Ges. Schr. V. 178) weist er darauf hin, daß „die Sonne prachtvoll aufgeht“. Die sehr schöne Spielweisung, daß Wolfram betend, mit gen Himmel gerichteten Augen neben Tannhäusers Leiche kniet, fehlt in dieser wie in allen späteren Bearbeitungen. Unsere heutigen Spielleiter und Darsteller sollten sie entschieden aufgreifen! In einer weiteren Übergangsfassung (1847) — von Tappert als dritter Schluß bezeichnet<sup>2)</sup> — wird die Leiche der Elisabeth auf die Bühne getragen, jedoch fehlt der Chor der jüngeren Pilger: „Heil! Heil! Der Gnade Wunder Heil!“; die Spiel- und Bühnenweisung besagt:

„Tannhäuser ist von Wolfram zum Sarge geleitet worden, über Elisabeths Leiche hingebeugt, sinkt er entseelt langsam nieder; er stirbt. Alle senken die Fackeln zur Erde und löschen sie aus: Morgenrot erhellt vollends die Szene.“

Der Landgraf und die Sänger, die älteren Pilger und die jüngeren „auf dem vorderen Bergvorsprung einziehend“ singen: „Er ist erlöst! Wir tun es kund!“ und vereinigen sich sodann zu dem gemeinsamen Schlußgesang: „Der Gnade Heil . . .“ wie in der endgültigen Fassung.

Es kann nur als ein Versehen Wagners ausgelegt werden, daß sowohl in der letzten Dresdener Fassung vom Jahre 1847 (vgl. Klavierauszüge von Brißler und Kogel), wie in der Wiener<sup>3)</sup> vom Jahre 1875 (Klavierauszug von Rubinstein), als auch in den Gesammelten Schriften (Bd. II S. 40) des grünenden Priesterstabes keine Erwähnung getan wird;

<sup>1)</sup> Diese Regiebemerkung findet sich in einer der ältesten Ausgaben des Textbuches (im Besitze des Verfassers; vermutlich der gleichen, die Golther in dem Bayreuth-Heft des „Merker“ anführt).

<sup>2)</sup> Vgl. dagegen Golther, Bayreuth-Heft des „Merker“, S. 37, Anmerkung.

<sup>3)</sup> Vgl. Istel, Das Kunstwerk Richard Wagners (Leipzig 1910), S. 40.



nur die französischen Ausgaben der Partitur (S. 393),<sup>1)</sup> des Klavierauszuges mit Text (S. 378)<sup>1)</sup> und des Textbuches (S. 46)<sup>2)</sup> enthalten die Regiebemerkung:

„Les jeunes pèlerins descendent de la colline; ils envahissent la scène portant triomphalement la crosse couverte de verdure.“<sup>3)</sup>

Im Jahre 1853 neigte Wagner wieder in einzelnen Punkten der ersten Fassung zu; er schreibt am 13. August an Louis Schindelmeißer<sup>4)</sup>:

„... Aus Dresden wirst Du noch eine Änderung des Schlusses von Tannh. erhalten: demnach erscheint die Leiche der Elisabeth nicht, der Landgraf und die Sänger treten auch nicht auf; dagegen die jüngeren Pilger mit ihrem Gesange — wie in der ersten Bearbeitung. Dagegen bleibt — notwendig — Alles, die ganze Venuspartie usw. bis zu: ‚Heilige Elisabeth, bitte für mich‘, wo dann der frühere Schluß eintritt. Die jungen Pilger tragen den grünenden Priesterstab in ihrer Mitte. — Vorher wird der Tod Elisabeths nur durch Fackelschein auf der Wartburg, Totenglöckchen und Männergesang von daher (also von der Höhe her) angedeutet.“

---

<sup>1)</sup> Paris, A. Durand & fils.

<sup>2)</sup> P. V. Stock, Paris 1901.

<sup>3)</sup> Im Wortlaut des Textes stimmen übrigens die musikalischen Ausgaben mit der literarischen nicht überein.

<sup>4)</sup> R. W. Briefe an Freunde und Zeitgenossen (Berlin 1909), S. 139 = Altmann No. 710.

---

## MUSIK UND SZENE BEI WAGNER

EIN BEISPIEL AUS „TRISTAN UND ISOLDE“ UND ZUGLEICH EIN KLEINER  
BEITRAG ZUR CHARAKTERISTIK GUSTAV MAHLERS ALS REGISSEUR

VON ALFRED HEUSS IN LEIPZIG

---

**D**er und jener wird sich noch des Artikels über das Thema: Musik und Szene bei Richard Wagner im 1. und 2. Oktoberheft 1910 (Jahrgang X, 1 und 2) der „Musik“ erinnern. Es wurde dort ausgeführt, daß sich die Wagnersche Musik im allgemeinen nicht zur direkten szenischen Übersetzung eigne, weil sie rein seelische Zwecke verfolge, daß es aber immerhin eine große Zahl von Beispielen in seiner Musik gebe, in denen Wagner von der Schilderung des szenischen Vorganges bei Erschaffung seiner Musik ausgegangen sei, wie ferner auch Beispiele vorhanden seien, wo innere Wesensschilderung mit der äußeren zusammenfalle, in welchen Fällen dann natürlich auch eine szenische „Übersetzung“ stattzufinden habe. Dies nur zur Orientierung für diejenigen, die mit dem Thema nicht vertraut sind.

Die meisten Stellen, in denen Wagner szenische Musik schreibt, finden sich, wie schon damals bemerkt wurde, im „Rheingold“, die wenigsten bezeichnenderweise in „Tristan und Isolde“, obwohl auch hier solche vorkommen. Von einer solchen soll hier auch die Rede sein, wenn es sich auch um einen Fall handelt, der in der Praxis schon lange klargestellt ist. Es blieb aber Gustav Mahler vorbehalten, von der Praxis, der Tradition abzuweichen, und deshalb verdient die betreffende Stelle eine kurze Untersuchung, wobei ein zeitgenössischer Bericht über Wagners Absichten treffliche Dienste leisten kann.

Wenn im ersten Akt Brangäne auf den Befehl Isoldes sich zu Tristan begibt, damit dieser vor Isolde erscheine, so schreitet sie nach Wagners Vorschrift verschämt dem Steuerbord zu, an den arbeitenden Seeleuten vorbei. Die Musik (kleine Partitur S. 54—56) nimmt von Brangäne keine Notiz, sondern lenkt die Aufmerksamkeit einzig auf die Seefahrt und die Schiffsleute. Wir hören 14 Takte lang nichts als die ruhig regelmäßigen, frischen Motive der Heimfahrt, die zum erstenmal in dem Gesang des jungen Seemanns am Anfang des Aktes auf die Worte: „Frisch weht der Wind der Heimat zu“ erscheinen, und uns hier von der ruhig frischen Fahrt eine Vorstellung geben sollen:



Es ist selbstverständlich, daß diese Musik die Matrosen unmittelbar nichts angeht, sie also nicht den Zweck hat, irgendwie die Arbeit der Matrosen zu schildern. Neben dieser Musik hören wir aber noch einige andere Motive im Streichorchester, die noch regelmäßiger und vor allem ganz monoton gehalten sind, nämlich nichts als den „verzierten“ Ton c:



Diese durchaus seelenlosen, bloß rhythmischen Motive erhalten musikalisch einzig dadurch Bedeutung, daß sie neben dem andern, melodisch-rhythmischen Motiv erklingen, was auch bewirkt, daß ihre Rhythmik viel schärfer und deutlicher zum Ausdruck kommt. Es ist, nebenbei gesagt, eine Stelle, die zu besonderen musikpsychologischen Untersuchungen reizen kann. Uns geht einzig an, was Wagner mit den beiden Motiven auf c wollte und nach welchen Prinzipien er sie bildete. Wer schon beobachtet hat, wie die Stelle auf besseren Theatern ausgeführt wird, weiß im allgemeinen auch Bescheid. Die Matrosen ziehen genau bei dem Motiv auf dem dritten Viertel an Tauen, während sie die Zeit innerhalb der zwei ersten Viertel des Taktes dazu benutzen, das Tau weiter vorn — ebenfalls in strengem Rhythmus — zu fassen, um dann eben wieder beim dritten Viertel scharf anzuziehen. Soweit die Praxis, die, wie wir sehen werden, auf persönlichen Anweisungen Wagners beruht. Denn in der Partitur selbst finden sich keine näheren Angaben über die Art der Beschäftigung der Matrosen, einer der Fälle, wo man froh zu sein hat, daß Wagner selbst die Einstudierung des Werkes hatte übernehmen können.

Wir hätten somit in dem Beispiel einen Beitrag aus der Kunstmusik zu dem Kapitel: Arbeit und Rhythmus, aber doch nur insoweit, als der Rhythmus der beiden Motive als solcher in Frage kommt. Denn so primitiv sie sind, es handelt sich dennoch um keine „primitive“ Musik, d. h. um eine mehr oder weniger beliebige, wenn nur scharf rhythmisierte Musik, die den Zweck hat, den Rhythmus der Arbeitsbewegungen durch den entsprechenden musikalischen Rhythmus zu unterstützen. Denn die beiden Motive gehen, wie wir nun näher auszuführen haben, auf das Wesen der betreffenden Arbeit genauestens ein, sie beschreiben zugleich die Arbeit, auf deren Rhythmus ihr eigener beruht.

Wir beginnen wieder mit dem zweiten Arbeitsmotiv, das von den ersten Violinen und den Violoncelli gebracht wird, während die Pauke rhythmisch und dynamisch verstärkt. Der aus drei Tönen bestehende Vorschlag mit dem plötzlichen scharfen Halt auf dem Ton c (scharf deshalb, weil das C einen Akzent von Wagner erhalten hat) erweckt ganz den Eindruck eines straffen Ziehens, dessen Wirkung in einem bestimmten Ruck, der betonten Note c, zum Ausdruck kommt, d. h. bei dem Vorschlag wird das Tau scharf angezogen, die Wirkung dieser Arbeitsleistung besteht in dem ruckweisen Heben des an dem Tau befestigten Ankers. Ursache und Wirkung, Arbeit und Leistung sind hier musikalisch geschildert. Natürlich könnte man darüber streiten, ob es sich gerade um das Ziehen eines Ankertaues

handle, so genau diese Tätigkeit mit der Musik übereinstimmt, aber, wie wir nachher hören werden, hat Wagner selbst diese Deutung seiner Musik gegeben.

Und nun das erste Motiv. Es „beschreibt“ zunächst einmal einen Sehvorgang, nämlich das Vorwärtsgleiten der Hände am Tau zu dem Zwecke, dieses zwecks neuen Anziehens weiter vorn zu fassen. Der lange Ton c zeigt uns gleichsam die Strecke, die die Hände zurücklegen. Wir sehen auch, daß die Matrosen ganz gemächlich arbeiten (auch die Tempovorschrift heißt gemächlich), weil sie für das Vorwärtsgleiten der Hände doppelt soviel Zeit sich nehmen wie für das Anziehen des Taus; arbeiteten sie aufgeregt — etwa bei hoher See — so würde das Verhältnis 1 : 1 sein, d. h. sie könnten sich zwischen den einzelnen Kraftleistungen nicht soviel Zeit gönnen. Man bemerke ferner, daß der Ton c auch hier einen Akzent erhalten hat. Dieser zeigt den ersten Moment des Hingleitens an, den ersten Ruck. Im Übrigen handelt es sich um kein passives Nachlassen oder Hingleiten, sonst würde ja auch das Tau von dem Gewicht des Ankers zurückgezogen werden und die geleistete Arbeit wäre nutzlos. Und deshalb ist auch dieser Ton c nicht kurz, im Gegensatz zum Arbeits-c, sondern er wird gehalten, im buchstäblichen Sinn: auch das Tau wird gehalten.

So primitiv rein musikalisch die beiden Motive auch sind, ihre Bildung beruht doch auf schärfster Naturbeobachtung; sie wollen, nebensächlich wie sie gebracht sind, auch nichts als einen naturalistischen Vorgang einfach, aber mit absoluter Deutlichkeit schildern, wie ja Wagner — man denke nur an seine Vogelstimmen im „Siegfried“ — in solchen Fällen eingehendste Naturstudien machte.

So selbstverständlich die Bedeutung dieser Motive nun auch erscheinen mag, es ist dennoch gut, daß wir durch Wagner selbst über ihre szenische „Auslösung“ unterrichtet sind, und zwar indirekt durch Gustav Floerke, der in seinem Buche: „Zehn Jahre mit Böcklin. Aufzeichnungen und Entwürfe“ die Worte anführt (S. 243 der zweiten Auflage), die Wagner bei einer Probe von „Tristan und Isolde“ bei unserer Stelle an die Darsteller der Seeleute gerichtet hat. Floerke erfuhr die Worte durch einen Münchener Namens Bayersdorfer, der in der Probe zugegen gewesen war. Der Bericht Floerkes enthält manche Irrtümer äußerer Art, wohl hervorgerufen durch Floerkes wenig genaue Kenntnis musikalischer Verhältnisse, sowie durch die lange Zeit, die zwischen der Erstaufführung von „Tristan und Isolde“ und der Erzählung Bayersdorfers oder ihrer Fixierung durch Floerke (es geht dies nicht klar hervor) liegt. So soll Wagner selbst die Generalprobe dirigiert haben, die im Residenztheater stattgefunden habe.<sup>1)</sup> Indessen ist dies nebensächlich, und ich gebe die Stelle, wie sie

<sup>1)</sup> Diese ganzen Irrtümer beheben sich, wenn angenommen wird, daß es sich nicht gerade um die Generalprobe handelt. Tatsächlich fanden die Proben im Residenztheater statt, wo anfänglich auch das Werk zur Aufführung kommen sollte. Über diese hier nebensächlichen Fragen findet man das Nähere natürlich bei Glasenapp.

bei Floerke steht. Sie ist zugleich dafür interessant, wie gründlich damals Wagners musikalische Prinzipien etwa mißverstanden wurden, indem eine ganz vereinzelte „naturalistische“ Stelle den Beweis ergeben sollte, diese Kompositionsmethode wäre überhaupt Wagners System. Deshalb seien auch die paar nicht direkt zu unserem Fall gehörenden „Folgerungen“ Floerkes angeführt, zur Erheiterung! Floerke schreibt in der Anmerkung:

„Bei dieser Gelegenheit dürfte auch folgendes interessieren: Bayersdorfer erzählt von der Generalprobe zu ‚Tristan und Isolde‘, die Wagner selbst dirigiert. Die Musik macht schon 28 Takte [ein Rechnungsfehler; es sind genau die Hälfte, 14 Takte], dieselbe Figur von zwei Takten Erfindung [dies stimmt genau], ein naturalistisches Ankeraufwinden von wirksamer Eintönigkeit. Da schaut der Meister auf und merkt, daß die Kerle auf der Bühne [es war im Münchener Residenztheater] das Aufwinden vergessen. Er schreit sie an: ‚Wollen Sie wohl an die Winde! Wenn man Sie nicht winden sieht, hat ja die ganze Musik keinen Sinn . . . !‘ ‚Das wollen wir uns merken,‘ sagt Bayersdorfer. — Und so ist die ganze geistreiche Musik. Wie hätte Wagner z. B. den ‚Don Juan‘ angefangen? Keine Ruh‘ (unruhige Figur) bei Tag (kikeriki, heller Hornstoß) und Nacht (dumpfer dito), Nichts, was mir Vergnügen (titiritirili) macht, Schmale Kost (armseliges Tellerklappern) und wenig Geld (Klappern kleiner Münzen), usw.“

Uns gehen nur die Worte Wagners an, die einen durchaus glaubwürdigen Eindruck machen. Auch daß Wagner übertreibt, wenn er sagt, daß die ganze Musik keinen Sinn habe, begreift sich leicht, da es sich um eine hervorgesprudelte Bemerkung handelt. Denn, wie wir bereits gesehen, bezieht sich der melodische Teil der Musik auf das frisch dahinsegelnde Schiff, wenn er auch nötig ist, um den Arbeitsmotiven zu voller musikalischer Wirkung zu verhelfen. Eins greift in das andere, und so bekommt wirklich die ganze Stelle keinen rechten Sinn, wenn die Seeleute nicht bei der Winde stehen und das Tau anziehen. Indessen, die Stelle ist szenisch so einfach verständlich, daß, zumal nach dem Gesagten, keine weiteren Bemerkungen gemacht zu werden brauchen.

Ich war nicht wenig erstaunt, als mir vor einiger Zeit mitgeteilt wurde, daß Gustav Mahler bei seiner Neuinszenierung von „Tristan und Isolde“ an der Wiener Hofoper (1903) jegliche Arbeitsbewegung der Seeleute verbannt habe, obgleich früher das Ziehen der Taue auch in Wien bewerkstelligt worden sei. An fernerer authentischen Einzelheiten wurde mir von weiteren Wiener Kreisen noch folgendes mitgeteilt: Sämtliche Seeleute seien vollständig ruhig, niemand bewege sich, die Schiffsmannschaft (außer Kurwenal) stehe an den Geräten, bei der Arbeit, aber ohne zu arbeiten; es ist vollständige Windstille markiert, das Schiff scheint in heißer Sonne ruhig zu fahren. Nur an der Haltung jedes einzelnen erkennt man die gespannte Aufmerksamkeit für die Arbeit. Erst wenn Kurwenal aufgesprungen ist, um die Antwort zu sagen, tritt einige Bewegung ein, Segel und Taue werden leicht reguliert. — Man kann da nur sagen: Das ist ja wieder ein echter Mahler. Um jeden Preis etwas anderes als was allgemein für richtig angesehen wird. Es ist ganz derselbe Mahler, der die

erste Szene des „Fidelio“ im Zimmer des Rocco spielen läßt, und der, noch viel übler, dem phantastischen Hoffmannschen Märchen wieder Gehör geschenkt hat, als liebte Donna Anna den Don Juan.<sup>1)</sup> Daß aber ein Mahler eine derartig handgreifliche Musik wie hier im „Tristan“ nicht verstehen kann, obwohl er sogar durch die übliche Bühnenpraxis die nötigen Fingerzeige zum Verständnis der Stelle erhalten hatte, das scheint doch klar genug anzuzeigen, daß über das und jene Prinzip der Wagnerschen Kunst selbst bei ersten Musikern und Wagnerdirigenten keine Klarheit herrscht. Der Fall verdient auch wohl etwas näher beleuchtet zu werden.

Bei Mahler drängen sich einem besonders zwei Momente auf: Verachtung der Tradition und eine auffallende Geringschätzung des „Rationalen“ in der Musik, beim künstlerischen Schaffen überhaupt. Beides kann durchaus berechtigt sein: Tradition ist sehr oft nichts als hergebrachter Schlendrian, gegen den ein selbständiger Kopf sich wenden wird, wie es auch vorkommen kann, daß auf das „Rationale“ in der Kunst zu großes Gewicht gelegt wird, was dann bei dem und jenem eine Gegenwirkung hervorrufen kann. Indessen sind mir schaffende Künstler etwas verdächtig, die auf das „Rationale“ so etwas wie einen Haß werfen und es, wenn's anginge, am liebsten in der ganzen Kunst, im Schaffen wie im Genießen, möglichst ausgeschaltet haben möchten, verdächtig deshalb, weil dies gerade anzeigt, daß ihnen das „Rationale“ sehr viel zu schaffen macht und es von ihnen als ein zwiespältiges Element empfunden wird. Unter den großen Meistern ist mir auch nicht ein einziger bekannt, der mit diesem ihm selbstverständlich erscheinenden Faktorkünstlerischen Schaffensirgendwie auf dem Kriegsfuß gelebt hätte.

Und was den Wert der Tradition betrifft, so hat man bekanntlich zwischen einer guten und schlechten Tradition zu unterscheiden. Ein sinnender, nachdenklicher Mensch wird je nachdem den Wert der Tradition nicht tief genug einschätzen können, weil er weiß, daß mit ihrem Verlust Unwiederbringliches verloren gehen kann. Neues wird der Mensch immer schaffen können, aber er soll sich trotzdem überlegen, das Alte leichten Kaufes über Bord zu werfen, in dem Bestreben, einzig sein „Neues“ rücksichtslos zur Geltung zu bringen. Selbst eine verdorbene Tradition kann Richtiges enthalten, und da gilt es denn, dieses erkennen zu lernen, die reine Quelle ausfindig zu machen. Ist aber einmal eine solche überhaupt verschüttet, dann mag man zusehen, ob sie wieder entdeckt wird. Und das kann einen wertvollen, unwiederbringlichen Verlust bedeuten.

Es liegt mir nun sicher nicht daran, auf die an und für sich ja wirklich nicht sehr wichtige „Tristan“-stelle als solche ein besonderes Gewicht zu legen, gewissermaßen aus der Mücke einen Elefanten zu machen, aber erstens läßt sich an kleinen Dingen oft das Typische sehr gut studieren

<sup>1)</sup> Siehe Paul Stefan, Gustav Mahler. 2. Auflage, S. 75.

und zweitens hat man nicht immer das Material, das eine Frage entscheidend behandeln läßt, so hübsch beieinander wie es hier der Fall ist. Und noch etwas läßt sich anführen: Für einen Mann wie Mahler gab es, zumal wenn es sich um einen „Tristan“ handelte, überhaupt nichts Nebensächliches; auch „Kleinigkeiten“ wendete er seine ganze Sorgfalt zu.

Es mag auch Mahler nicht leicht geworden sein, sich über Wagners genaue Vorschrift „arbeitende Seeleute“ hinwegzusetzen. Denn wenn mit etwas nicht zu spaßen ist, so sind es die in der Partitur enthaltenen Regievorschriften Wagners, die eingetragen wurden, als sich der Meister in unmittelbarer Verbindung mit seinem Werke befand. Aus der mitgeteilten Wiener Charakteristik geht auch hervor, wie sich Mahler mit der Vorschrift abzufinden suchte. Wie wenig glücklich, leuchtet ohne weiteres ein. Denn kann es etwas weniger Naives geben, als dadurch den Eindruck der Arbeit zu erwecken, daß die Arbeiter, Leute aus dem Volke, mit gespannter Aufmerksamkeit auf die ihnen vertraute Arbeit blicken, die nur durch die Tätigkeit ihrer Hände usw. getan werden kann? Das Ganze ist nichts als ein denkbar gesuchter Ausweg, sich mit Wagners Vorschrift, nicht aber seiner Musik auf einen verträglichen Fuß zu stellen. Immerhin wird gefragt werden müssen, was Mahler wohl bewogen hat, von der üblichen Auffassung der Musik abzuweichen.

Er mochte wohl zunächst überhaupt keinen rechten Grund einsehen, was und warum die Seeleute arbeiten, und sein Ausweg, die Seeleute gespannt auf die Arbeit blicken zu lassen, ist sicherlich ein nachträglicher Kompromiß. Warum Wagner die Seeleute arbeiten läßt, darüber läßt sich Authentisches nicht ohne weiteres vorbringen. So viel ist ja sicher: Wenn ein Musiker des 19. Jahrhunderts über das Leben und Treiben der Seeleute an Bord eines Segelschiffs genaueste praktische Kenntnisse hat, so ist es Wagner. Als ein direkter Grund für das Ankeraufziehen auf hoher See in „Tristan“ könnte etwa folgendes angegeben werden: Man hat an Bord gesehen, daß man bald oder doch in absehbarer Zeit das Land erreichen wird und beschäftigt sich damit, die Anker bereit zu halten. Vielleicht hatte man sie fallen gelassen, um zu untersuchen, ob man noch tiefes Meer unter sich habe, und zieht sie jetzt wieder auf, indem Wagner vielleicht davon ausging, daß man zu Tristans Zeiten das Lotblei noch nicht gekannt habe. Dem sei, wie ihm wolle, durch Wagner wissen wir ja selbst, daß er mit der Musik die Tätigkeit des Ankerwindens illustrieren wollte.

Wenn Mahler von den Vorschriften Wagners und der Tradition abwich, so gibt es hierfür nur zwei Erklärungen: Entweder hielt er es unmöglich, daß Wagner in einem so innerlichen Werke wie „Tristan“ szenische Illustrationsmusik treibe, oder er legte die in Frage stehende Musik anders aus. Es wäre möglich, daß sich Mahler die regelmäßigen Figuren als an

die Planken des Schiffes schlagende, leichte Wellen erklärte, die man deshalb hören konnte, weil sozusagen Windstille — kleine Wellen wirft das Meer sozusagen immer — herrscht. Irgend eine Erklärung der Motive muß sich Mahler unbedingt zurecht gemacht haben, denn sein Vorgehen wäre sonst einfach unverständlich. Eine andere Erklärung der Motive läßt sich wohl auch nicht denken, und man darf sagen, daß, wären Wagners Absichten ganz unbekannt, man über die mutmaßlich Mahlersche Erklärung der Motive immerhin streiten könnte; es gäbe jedenfalls sofort viele, denen Mahler als unfehlbar, als Autorität gälte. Die Sache ist eben die, daß eine derartige Stelle, so eindeutig sie vom Autor auch gemeint ist, mehrdeutig erklärt werden kann, je nachdem man sich zu ihr stellt; kurz, Zankäpfel bietet die Erklärung der Musik in Hülle und Fülle.

Die Erklärung, daß Mahler es für unmöglich hielt, Wagner habe in diesem Werk szenische Illustrationsmusik getrieben, verliert dadurch etwas an ihrer Wahrscheinlichkeit, weil die andere, sagen wir Mahlers Erklärung der Motive, ja auch darauf hinausliefe, daß Wagner etwas Äußeres geschildert habe. Aber immerhin, das monotone Geplätscher von Wellen zu schildern erschien Mahler vielleicht musikalischer als die Schilderung menschlicher Arbeitsbewegungen. Denn das erscheint auf alle Fälle bezeichnend, daß Mahler die traditionelle Erklärung, von der er natürlich nicht wußte, daß sie auf Wagner fußte, nicht verstand und verstehen wollte und nun wohl mit Aufbietung seines ganzen Scharfsinns eine andere Erklärung suchte und fand, die — wir wollen sie nicht weiter beleuchten — allermindestens gesucht ist, zu Widersprüchen mit Wagners Regievorschriften führt und uns eines originellen Beitrags von „szenischer“ Musik beraubt. Es steckt letzten Endes überaus viel Reflexion in Mahlers „Erklärung“ und sonstigem Vorgehen, das fernab jeder Naivität liegt, weil gerade das Naheliegende, das Gegebene nicht erkannt oder doch als schlechte Tradition angesehen wurde. Warum, darf man hier sagen, in die Ferne schweifen, wenn das Gute so nahe liegt?

Der Fall zeigt aber, daß es Mahler doch sehr darum zu tun war, um jeden Preis etwas anderes als das Herkömmliche zu bieten, eine Methode, die unter Umständen viel Gutes zutage fördern, die aber, selbstherrlich betrieben, uns auch um den Verlust einer auf den Willen und die originalen Vorschriften des Autors gegründeten Tradition bringen kann. Vor allem sehen wir aber auch, daß in der Erkenntnis selbst scheinbar naheliegender Absichten Wagners auch ernstesten und hochbedeutenden Musikern starke Fehler unterlaufen, und daß es somit gilt, das Thema: Musik und Szene bei Wagner gerade auch im Hinblick auf die Praxis ernstlich ins Auge zu fassen.



---

# AUTOGRAPHE REGIEBEMERKUNGEN WAGNERS ZUM „FLIEGENDEN HOLLÄNDER“

ZUM ERSTEN MALE VERÖFFENTLICHT  
VON EDGAR ISEL IN MÜNCHEN

---

**I**m Sommer 1912 schrieb mir der Wagnerschriftsteller Gottlieb Federlein in New York, der erste Verfasser eines von Wagner selbst veranlaßten Leitfadens zum „Ring“, er könne sich über den von mir in der „Musik“ (10. Wagnerheft, X. 20, „Wie Wagner am Ring arbeitete“) mitgeteilten Verlust der „Rheingold“-partitur nicht beruhigen und entsinne sich nun genau, daß er in den 70er Jahren die Originalpartitur des Werkes noch auf der Königlichen Generalintendanz durch Vermittlung des Frhr. von Perfall in Händen gehabt habe. Dies brachte mich auf die Vermutung, die Partitur könne versehentlich vielleicht doch unter die Notenbestände des Hoftheaters geraten sein, und ich fragte deshalb nach dem Verbleib der Partitur sowie anderer Wagner-Reliquien, soweit sie nicht im Besitz des Königs seien und mir von der Administration des königlichen Vermögens bereits zugänglich gemacht worden waren, direkt bei der Generalintendanz an. Ich erhielt darauf das folgende vom 22. Juni 1912 datierte Schreiben:

„Euer Hochwohlgeboren beehre ich mich auf Ihre geschätzte Zuschrift vom 20. ds. mitzuteilen, daß die fragliche Rheingoldpartitur nicht im Besitze der Hoftheaterbibliothek ist und über deren Verbleib auch keinerlei Angaben gemacht werden können. Die hier in Benutzung stehende Partitur ist eine gedruckte bzw. gestochene. Musik- oder Inszenierungs-Material mit eigenhändigen Beiträgen Wagners ist in der Hoftheaterbibliothek — mit Ausnahme eines Holländerausuges, der handschriftliche Anmerkungen Wagners enthält — nicht vorhanden. Ebenso wenig existieren im hiesigen Archiv irgendwelche Briefe Wagners. Die Generalintendanz ist demnach leider nur in der Lage, Ihnen die Einsichtnahme des Holländerausuges in den Bibliotheksräumen des Hoftheaters freizustellen.“

„Merkwürd'ger Fall“, dachte ich mir, aber des Rätsels Lösung wurde mir erst, als ich die jetzt unter der vortrefflichen Leitung des Oberstabssekretärs Binter stehenden, leider recht ungenügenden Bibliotheksräume betrat. Herr Binter, dessen wohl erst von künftigen Historikern genügend geschätzte mustergültige Ordnung wohlthuend von dem an manchen anderen Theaterbibliotheken zu findenden Chaos absticht, setzte mir auseinander, daß seine Vorgänger in der Verwaltung, von keiner Sachkenntnis getrübt, das wertvollste Noten- und Briefmaterial derart verkommen ließen, daß es aufs sorgloseste verloren, verschleudert oder gar — „annektiert“ werden konnte. Zahlreiche kostbare Stücke aus der Wagnerzeit sind so in früheren Jahren spurlos verschwunden, meist wohl auf dem Wege der „Annektion“, wie das Verschwinden eines wichtigen Briefes Wagners an Vogl beweist; dieser Brief, von Herrn Binter sorgsam wieder den Akten

einverleibt, war nach kurzer Zeit schon — noch in der Ära Possart — von irgendeinem Mitglied des Theaters, dem das Aktenstück gleichfalls zugänglich gewesen, ohne viel Umstände „annektiert“ worden! Man war in diesem Punkte in der „guten alten Zeit“ wenig bedenklich. Nicht immer dachten die Betreffenden wohl daran, sich damit irgendwie unrechtmäßig zu bereichern, zumal damals noch kaum ein schwunghafter Handel mit Wagner-autographen existierte. Oft war es sicher nur die Sorge um ein künstlerisch wertvolles, der Beschmutzung und Verschleuderung ausgesetztes Stück, die einen Kämpfen aus der Wagnerzeit bewog, ein vielleicht schon stark ramponiertes, im Dienst befindliches Stück mit Wagnerschen Randbemerkungen zurückzubehalten und dafür ein neues sauberes Exemplar einzuliefern. Ob nicht auf diesem Wege auch die „Rheingold“-partitur verschwunden ist, ja vielleicht sogar in aller Stille ihren Weg nach Bayreuth zurückgefunden hat? Antwort auf diese etwas heikle Frage wird man ja wohl von niemandem erhalten können; hoffen wir also immer noch, daß die unersetzliche Partitur sich wenigstens in würdigen Händen befindet und nach langen Zeiten einmal wieder ans Tageslicht kommt.

Erfreulich ist jedenfalls, daß dank der Fürsorge des Herrn Binter der „Holländer“-klavierauszug mit seinen wichtigen handschriftlichen Bemerkungen in letzter Stunde aus dem dienstlichen Betrieb gerettet und — sicher vor „annektierenden“ Liebhabern — dem Archiv dauernd einverleibt wurde. Die Wichtigkeit dieses Auszuges, der leider neben Wagners Eintragungen noch eine ganze Reihe durcheinander geschmierter Bemerkungen der verschiedenen, sich oft einander anulkenenden Regisseure enthält, geht aus den einleitenden Worten Wagners zu den im fünften Bande der Gesammelten Schriften enthaltenen „Bemerkungen zur Aufführung der Oper ‚Der fliegende Holländer‘“ hervor. In diesen Bemerkungen wendet sich Wagner lediglich an die Darsteller, während er die eigentliche szenische Regie nur mit einigen wenigen, aber bedeutungsvollen Worten streift:

„Namentlich bedürfen die Schiffe und die See einer außerordentlichen Aufmerksamkeit des Regisseurs: er findet alle nötigen Angaben an den entsprechenden Stellen des Klavierauszuges oder der Partitur. Die erste Szene der Oper hat die Stimmung hervorzubringen, in welcher es dem Zuschauer möglich wird, die wunderbare Erscheinung des ‚fliegenden Holländer‘ selbst zu begreifen: sie muß daher mit vorzugsweiser Liebe behandelt werden; das Meer zwischen den Schären muß so wild als möglich dargestellt sein; die Behandlung des Schiffes kann nicht naturgetreu genug sein: kleine Züge, wie das Rütteln des Schiffes durch eine anschlagende starke Welle (zwischen den beiden Versen des Steuermannliedes) müssen sehr drastisch ausgeführt werden. Besondere Aufmerksamkeit fordert die Beleuchtung und ihr mannigfacher Wechsel: um die Nüancen des Wetters im ersten Akte wirksam zu machen, ist die geschickte Benutzung von gemalten Schleierprospekten, die bis in die Mitte der Bühne zu verwenden sind, unerläßlich.“ Zuletzt bittet Wagner noch um genaue Beachtung seiner zerstreuten szenischen Angaben und überläßt die Art der Ausführung „vor allem auch der Erfindungskraft des Dekorateurs und Maschinisten“.

Diesen beiden wichtigsten Fragen: Meer und Schiff einerseits, Beleuchtung andererseits wenden sich vorzugsweise Wagners autographe Angaben in dem Münchner Klavierauszug zu, und diese Ergänzungen sind um so wertvoller, als sie volle zwölf Jahre nach Abfassung der 1852 in Zürich geschriebenen „Bemerkungen“ ausgesprochen wurden.

Mit dem „Holländer“ war es Wagner in München eigen gegangen: im Jahre 1841 bereits hatte Wagner dem Münchner Intendanten von Küstner die Dichtung übersandt, erhielt aber die Antwort, das Werk eigne sich nicht für deutsche Theaterverhältnisse und den Geschmack des deutschen Publikums (!!).

Erst am 12. August 1855 hielt Wagner mit „Tannhäuser“ seinen Einzug ins Münchner Hoftheater und errang damit (unter Franz Lachner) einen großen Erfolg, der ihm aber mit „Lohengrin“ (18. Februar 1858) merkwürdigerweise nicht treu blieb. Dann sollte noch im gleichen Jahre 1858 der „Rienzi“ folgen, wurde aber wegen religiöser Bedenken (!) zurückgestellt und erst in der Ära Ludwigs II. am 27. Juni 1871 aufgeführt. Erst Ende Juli 1860 wandte man sich wegen des „Holländer“ von München aus an Wagner. Der Meister antwortete in einem von Paris, 20. August 1860 datierten, an Lachner gerichteten Briefe,<sup>1)</sup> in dem er von der „Schwäche“ spricht, daß ihm „gerade diese frühere Arbeit besonders lieb geblieben“ sei. „Sie enthält populäre Elemente, wie sie in keiner meiner anderen Kompositionen vorkommen und da, wo sie sehr gut besetzt werden kann, habe ich Grund, keinen Mißerfolg zu befürchten.“ Aber Lachner, der den charakteristischen Ausspruch tat: „Wo man die Partitur aufschlägt, weht einem der Wind entgegen“ schien dem Werke nicht sonderlich wohlgesinnt, und so blieb der „Holländer“ liegen, bis ihn ein Machtspruch des jungen Königs Ludwig II., der am 16. Juni 1861 noch als Kronprinz zum ersten Male mit tiefem Gefühl den „Lohengrin“ gehört hatte, im Jahre 1864 ins Leben rief. Nun mußte sich auch Lachner gefälliger zeigen, und in einem Brief Wagners an Lachner vom 13. Mai 1864 (mitgeteilt von Röckl) erbat er „Konferenzen, namentlich für die Szene“.

Von dieser szenischen Arbeit Wagners, der die am 4. Dezember 1864 schließlich stattfindende Münchner Erstaufführung auch selbst dirigierte, gibt nun der Klavierauszug namentlich im Hinblick auf Meer, Schiffsbewegungen und Beleuchtung einen Begriff, so spärlich leider auch diese Eintragungen ausgefallen sind. Aber immerhin: für zukünftige Aufführungen des „Holländer“ sollte kein Regisseur diese authentischen Angaben des Meisters unbeachtet lassen.

Eingetragen sind die autographen Bemerkungen in einen alten Meserschen Klavierauszug. Da diese längst vergriffene Ausgabe schon ziemlich

<sup>1)</sup> In der eben erschienenen 2. Auflage des Röcklschen Buches „Ludwig II. und Wagner“, München 1913, erstmals mitgeteilt.

gelegt wurde. Ab Seite 611 Takt 4 treten folgende Veränderungen ein. Der Holländer singt:



Seite 612 Takt 1 lautet nun:



Von da ab also alles einen Halbton tiefer. —

Merkwürdige Erinnerungen tauchten in Wagners Seele anlässlich der Münchner „Holländer“-Aufführung auf: in der Ansprache an das Orchester gedachte er der einstigen Ablehnung, weil das Werk nicht für das deutsche Publikum geeignet gewesen sei, und am Tage nach der Aufführung schenkte er dem königlichen Gönner ein unscheinbares zerschlissenes Heftchen: die Instrumentationsskizze des „Holländer“, geschrieben zu Paris „in Not und Sorgen“, wie es am Schluß des ergreifenden Dokuments heißt.<sup>1)</sup> Wagner selbst, einst dem Ahasverus des Meeres vergleichbar, hatte nun endlich eine neue Heimat gefunden.

<sup>1)</sup> Erstmalig von mir publiziert in No. 49 der „Signale“ 1909: Die Urgestalt des „Fliegenden Holländer“.

---

## NEUE WAGNER-LITERATUR

---

**Max Koch:** Richard Wagner. Zweiter Teil 1842–59. Mit drei Abbildungen und einer Briefnachbildung. (Aus: Geisteshelden, führende Geister, herausgegeben von Ernst Hofmann, Band 60/1.) Verlag: Ernst Hofmann & Co., Berlin 1913. (M. 6.—.)

Der zweite Band von Kochs Wagnerbiographie, deren erster Band in der „Musik“ XXIII (1907), Seite 102 besprochen wurde, behandelt in zwei Hauptabschnitten die Jahre in Dresden und die Jahre von Zürich, Venedig und Luzern, d. h. die Zeit vom Sommer 1842 bis Herbst 1859. Der Verfasser charakterisiert die Eigenart seines Buches mit den Worten: „Die Einordnung der gewaltigen Persönlichkeit in einen weiteren literar- und kulturgeschichtlichen Rahmen, wie ich sie im ersten Band versucht habe und nun weiterführe, gibt meiner Darstellung ihr Gepräge und hoffentlich ihre selbständige Berechtigung gegenüber den anderen, größeren und kürzeren Wagnerbiographien. Der Forderung, den großen Meister als eine nur in sich selbst beruhende Erscheinung, unberührt von allen Voraussetzungen und von Zeitströmungen, darzustellen, vermag ich, selbst wenn sie von noch so hochverehrter Seite gestellt wird, meiner ganzen geschichtlichen Auffassung und Überzeugung gemäß auch künftig keineswegs zu entsprechen.“ Koch wendet die Grundsätze der literarhistorischen Wissenschaft an, maßvoll und verständig, unbeschadet seiner tiefen Verehrung, Liebe und Bewunderung für Richard Wagner. Das Buch sucht nicht etwa den beliebten Mittelweg zwischen Begeisterung und Kritik, es ist vielmehr aus fester, unbeirrbarer Überzeugung geschrieben und gewinnt sich infolge seiner besonderen Stellung die volle Anerkennung der verschiedensten Vertreter der Wagnerliteratur. Der Verfasser hatte für seinen zweiten Band eine Fülle von wichtigen neuen Quellen zur Verfügung, worunter die Autobiographie und die Tagebücher und Briefe an Frau Wesendonk an erster Stelle stehen. Die Autobiographie ist nach Kochs Ansicht für den Wagnerbiographen fortan von derselben Wichtigkeit, wie für den Schilderer von Goethes Jugendzeit das Verhältnis zu Dichtung und Wahrheit: „allein für Wagners Autobiographie fehlen naturgemäß noch alle kritischen Quellen- und Zuverlässigkeitsprüfungen, wie sie im Laufe der Jahrzehnte massenhaft und bis in alle Einzelheiten für Dichtung und Wahrheit ausgeführt worden sind.“ Wie bei Goethe behauptet aber das unmittelbare Zeugnis der jeweiligen Gegenwart, insbesondere der Brief den Vorrang vor einer späteren, gereiften und rückblickenden Gesamtdarstellung, die Ereignisse der Vergangenheit von wesentlich neuen Gesichtspunkten aus beurteilt. Als Historiker strebt Koch nach möglichst gerechtem Urteil über Personen und Dinge. So gleich bei Lüttichau, der sich in der Wagnerliteratur „des allerschwärzesten Leumunds erfreue“. Wie alle höfischen Intendanten hatte gewiß der Jagdjunker von Lüttichau kein Verständnis für die Kunst an und für sich. Aber daß er immerhin von Wagners Persönlichkeit, die für den höfischen Geschäftsbetrieb des Theaters oft sehr unangenehm werden mußte, tiefere Eindrücke gewann und seinen Kapellmeister, soweit er ihn einigermaßen verstand, zu fördern oder doch zu halten suchte, darf nicht ganz übersehen werden. Von Wilhelmine Schroeder, Tichatschek und anderen entwirft Koch ein möglichst objektives Bild aus den sich widersprechenden Zeugnissen. Das Verhältnis zwischen Wagner und Liszt gibt zu lehrreichen Vergleichen mit Schiller und Goethe Veranlassung. „Gleichsam mit der zur Notwehr nötigen Waffe stattete die Natur Wagner mit jener großartigen Einseitigkeit und leidenschaftlichen Zähigkeit aus, ohne welche er seine geschichtliche Aufgabe nimmer zu lösen vermocht hätte. — In solchem rücksichtslosen Ringen kann die zarte Schönheitslinie nicht immer gewahrt bleiben, trägt der Charakter manche Flecken davon. Liszt, der Immerstätte, der, von seinem eigenen Kummer schweigend,

teilnahmsvoll die Klagen des Freundes zu stillen sucht, weit mehr gibt, als seine Mittel eigentlich erlauben, erscheint dabei als der lebenswürdigere, der vornehmere Charakter gegenüber dem mit unbegrenzter Naivität fordernden, nicht zur Dankbarkeit geneigten Wagner.“ Vor allem war Wagner gegen sich selbst rücksichtslos. Um seines Zieles willen setzte er alle persönlichen Vorteile zurück. Den strengen Maßstab legte er wie an sich selbst so auch an andere. Er mußte sich und sein Ideal durchkämpfen. Aber dieser Kampf ist niemals persönlich, sondern immer sachlich, er entspringt der vollen Hingabe an ein hohes Ziel, das verwirklicht werden muß. So wird Wagners Leben und Wirken durch seinen genialen Willen tragisch. Mit voller Klarheit hebt Koch die anfangs fördernde, hernach hemmende Einwirkung der Fürstin Wittgenstein auf das Freundschaftsverhältnis zwischen Liszt und Wagner hervor.

Kochs Buch rückt als erste Wagnerbiographie zwei Frauengestalten in den Vordergrund, Jessie Laussot und Mathilde Wesendonk. Der Literaturhistoriker weiß aus Goethes Leben die Bedeutung solcher Erlebnisse auf die Dichtung voll auf zu würdigen. Wohl sagt Wagner, das innerliche Schauen des Dichters habe „nichts mit den äußeren Erlebnissen zu tun, die es nur trüben können, so daß eher dasjenige, was man im Leben nicht findet, im künstlerischen Bilde sich darbietet“. Das ist vollkommen richtig, insofern eine bloße Umsetzung der Wirklichkeit in die Dichtung dem großen Meister fern liegt. Demnach dürfen auch nicht allzuviel Einzelheiten der Dichtung biographisch gedeutet werden. Der Dichter fügt oft gerade das hinzu, was die Wirklichkeit versagte, also „was er im Leben nicht fand“. So war Frau Jessie gewiß keine Sieglinde und Frau Mathilde keine Isolde, aber aus dem Erlebnis verklärte sich die so wahre und doch über alle Wirklichkeit erhabene Dichtung. Der Vergleich läßt sich noch weiter spinnen: hier Hunding, der die Frau in starrem Zwange hält, dort Marke, der so völlig anders als der König der mittelalterlichen Sage im Drama erscheint. Und doch wäre es fast lächerlich, Eugen Laussot und Otto Wesendonk als das Urbild der Gestalten der Dichtung zu bezeichnen, an die sie wohl bestimmte Züge, etwa wie Kestner und Brentano an Albert in Goethes Werther, abgeben mochten. Nur mit überaus zartem Gefühl und sorgfältigster Erwägung der Tatsachen läßt sich das Verhältnis von Wahrheit und Dichtung abmessen. Koch deutet feinsinnig und gerecht an, ohne zu übertreiben oder gar zu pressen.

Koch versucht auch in Mathilde Wesendonks eigenen Dichtungen einige Erinnerungen an das Erlebnis zu erweisen, wie mir scheint, mit Glück. Er arbeitet das Bild der edlen Frau überhaupt selbständiger heraus, als dies in der Ausgabe der Briefe geschehen konnte. Sehr richtig erkennt er in der „Nausikaa“ einige Züge der Verfasserin, deren ganze Natur viel mehr in einer solchen stillen, duldbenen Liebe sich spiegelt, als in der heroischen Isolde. Den so naheliegenden Vergleich mit Goethe und Frau von Stein führt auch Koch an: „im übrigen sei bei einem Vergleiche beider Lebensbeziehungen nicht bloß die von keinem Hauch getrübe Reinheit in dem geistig so innigen Verkehre des Züricher Liebespares hervorgehoben, sondern im Gegensatz zu Frau von Steins jederzeit selbstsüchtigem und vielfach kleinlichem Verhalten der große opferbereite Zug in Mathildens entsagender, stets für den Geliebten selbstlos sorgender Liebe.“ Und die fünf Gedichte erinnern an eine andre Frau aus Goethes Leben, an Marianne von Willemsers Beiträge zum westöstlichen Divan. Dem Verhältnis zu Mathilde Wesendonk verdanken wir das venezianer Tagebuch, dem Koch hohen poetischen Wert beimißt: „Wagner hätte seine Dichternatur bekundet, selbst wenn wir bloß diese Tagebuchblätter von ihm besäßen.“ Das Tagebuch begleitet als wundervolles Stimmungsbild das Werden des zweiten Tristanaktes, aus der Leidenschaft sich allmählich dämpfend und beruhigend. Jeder Brief Wagners, das Tagebuch und endlich der Lebensbericht sind Wahrheit und Dichtung, Kunstwerke geboren aus der Stimmung des Augenblicks, hier noch von leidenschaftlicher Wirrnis befangen, dort zu beschaulicher Betrachtung

geklärt, genau wie bei Goethe. Wir müssen diese Zeugnisse nur richtig verstehen lernen. Sehr schön beschließt Koch das Tristankapitel mit den Worten Goethes:

die Leidenschaft bringt Leiden! — Wer beschwichtigt  
beklommenes Herz, das allzuviel verloren? . . .  
Da schwebt hervor Musik mit Engelschwingen,  
verflucht zu Millionen Tön' um Töne.

Die Schriften und Dichtungen Wagners sind mit literarhistorischer Gründlichkeit behandelt, wobei die Quellenfrage gebührend berücksichtigt ist, nicht um zu erweisen, daß Wagner, sofern er aus seinen Vorlagen dies oder das entnahm, unselbständig verfuhr, sondern im Gegenteil um zu zeigen, wie selbständig und eigenartig das Wagnersche Kunstwerk im Verhältnis zu etwaigen Vorlagen dasteht. Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Ring und Tristan werden so auf ihre Vorlagen und ihre Eigenart untersucht. Hier war kaum Neues von Belang beizubringen, es galt die vorhandene wissenschaftliche Literatur in ihren wichtigsten Ergebnissen zusammenzufassen und klar darzustellen. Gut ist die Bemerkung über Wagners Prosaskizzen, die wir aus seiner Jugend zur Hochzeit, dem Liebesverbot, der Bärenfamilie, den Faluner Bergwerken, hernach zum Ring und Wieland, zu Meistersingern, Tristan und Parsifal besitzen, während für den Holländer Heines Erzählung eine derartige Grundlage bot. Aus diesen Skizzen entnehmen wir Wagners dichterisches Verfahren, der sich selber seinen Stoff erzählt, um zu erkennen, ob die Hauptsache auch klar herauskomme. Zu den Meistersingern besitzen wir sogar die Doppelfassung des ersten Entwurfes und der späteren Wiederaufnahme (diese in doppelter Niederschrift); für den Tristan und Parsifal fehlt leider die Urfassung. Ein Vergleich mit Schillers dramatischem Nachlaß, der ebenfalls aus lauter Prosaskizzen besteht, zu denen sich allmählich erst die einzelne Szene gesellt, wäre sehr reizvoll. Auch die Faustparalipomena Goethes enthalten ganz entsprechende Entwicklung, namentlich im zweiten Teil. Die Gliederung der Handlung aus dem Epischen zum Dramatischen und die Hervorhebung der leitenden Idee lassen sich verfolgen. Der sprachliche Ausdruck bildet sich nach und nach zur endgültigen Form, die aber oft erst nach langem Suchen sich ergibt. Die Vertonung brachte schließlich meist nur unwesentliche Änderungen, manchmal sogar einzelne weniger glückliche Wendungen.

Daß Koch das gesamte Material zuverlässiger Urkunden sorgsam und kritisch verwendet, versteht sich von selbst. Auch die Wagnerliteratur ist in großem Umfang herangezogen und im Anhang wiederum zu einer Bibliographie verarbeitet, an der ich nur wie beim ersten Band einige auszeichnende Sterne befremdlich finde. Warum z. B. Köstlin's unfruchtbare und gänzlich veraltete Schrift über den Ring (1877) zwei Sterne bekommen hat, also dem Leser als ein außergewöhnlich wichtiges und wertvolles Werk vorgeführt wird, verstehe ich nicht. Über Aufnahme und Bewertung einzelner Schriften läßt sich auch sonst streiten. Koch schreibt anschaulich und fesselnd, seine Erzählung ist ausführlich genug, um nichts Wesentliches zu übergehen, sie vermeidet allzu breite Ausführlichkeit und verliert sich nirgends in unwichtige Einzelheiten. Die Darstellung ist sachlich, wissenschaftlich und entbehrt doch nicht wohlthuender Wärme. Man merkt, daß das Buch aus echter Liebe und tiefem Verständnis geschrieben ist. Den dritten und letzten Band hofft der Verfasser bis zum 100. Geburtstag Wagners abzuschließen.

**Gerhard Schjelderup:** Richard Wagner und seine Werke. Ein Volksbuch. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig 1913. (Mk. 5.—.)

Schjelderup schrieb 1908 ein Buch über Wagner in norwegischer Sprache. Die deutsche Bearbeitung ist ein stattlicher Band geworden, worin der Verfasser als begeisterter Verehrer hoher Kunst dem Meister zur hundertjährigen Geburtstagsfeier huldigt. Sein Ziel ist eine möglichst vollständige, nicht zu umfangreiche Wagnerbiographie, die

gleichzeitig ernst künstlerisch und doch jedem Laien zugänglich sein soll. Der Lebensbeschreibung und Weltanschauung Wagners ist der Hauptteil des Buches gewidmet, die einzelnen Werke sind als bekannt vorausgesetzt und nur kurz behandelt. Wenn irgend möglich hat Wagner selber das Wort: ausführliche Zitate aus seinen Briefen und Schriften, geschickt und wirkungsvoll ausgewählt, sind zum fortlaufenden Bericht aneinandergereiht, der Verfasser beschränkt sich meist nur auf den verbindenden Text. Schjelderup hat seine Aufgabe sehr gut gelöst; der Leser gewinnt eine anschauliche und richtige Vorstellung von Wagners Persönlichkeit. Der Verfasser hält sich nur an die besten Quellen, neben den Schriften Wagners an die Biographien von Glasenapp und Chamberlain und für die letzten Bayreuther Jahre an die Aufzeichnungen von G. A. Kietz (1905) und R. Fricke (1906). An zwei Stellen faßt Schjelderup seine Eindrücke zu einer selbständigen Charakterisierung zusammen (S. 181 ff. und 441 ff.). Er legt besonderes Gewicht auf das Verhältnis Wagners zu Mathilde Wesendonk. Die Briefe und Tagebuchblätter sind ausgiebig herausgezogen, damit in diesem Punkt Wagner selber den zurückhaltenden Bericht seiner Autobiographie berichtige und ergänze. Die Bedeutung jener Züricher Jahre hat Wagner mit den Worten geschildert: „jene eine höchste Blütenzeit hat in mir eine solche Fülle von Keimen getrieben, daß ich jetzt nur immer in meinen Vorrat zurückzugreifen habe, um mit leichter Pflege mir die Blume zu erziehen“; „daß ich den Tristan geschrieben, danke ich Ihnen aus tiefster Seele in alle Ewigkeit.“ An diesen klaren, unzweideutigen und durch die Tatsachen erwiesenen Äußerungen muß festgehalten werden, sogar gegen spätere abschwächende Bemerkungen des Meisters. Hier widerspricht Schjelderup der Auffassung Chamberlains und Glasenapps in durchaus würdiger und ernster Weise. Er wirft die Frage auf, ob die hernach eintretende, vollständige Änderung der Beziehungen zwischen Wagner und Frau Wesendonk „Erkältung der inneren Gefühle oder edle Resignation“ gewesen sei. Und dem Einwand, die liebliche, anmutige junge Frau und Mutter habe gar nicht die geistige Bedeutung besessen, einen Dichter zu hohen Eingebungen anzuregen, begegnet Schjelderup mit dem Satz: „die wirkliche Bedeutung der Frau Wesendonk ist ja vollkommen nebensächlich, das Idealbild ihrer Persönlichkeit in der Vorstellung Wagners allein maßgebend.“ Mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgt der Verfasser auch die weiteren Beziehungen zwischen Wagner und Wesendonks und sucht die Beweggründe, die dem Meister in seiner höchsten Not im März 1864 das Züricher Asyl verschlossen, zu verstehen, keineswegs zu rechtfertigen oder zu entschuldigen. Die Verherrlichung Mathildens ist für Schjelderup kein Anlaß, die Gestalt der großen Frau, die des Meisters Genossin und mitschöpferische Freundin ward, auch nur im geringsten zu verkennen. Er wird beiden Persönlichkeiten, die wie ein Schicksal in das Leben Wagners eingriffen, vollauf gerecht. „Wäre nicht bei der großen Entscheidung seines Lebens die allbesiegende, hochherzige Liebesmacht in Gestalt jener einzigen, hochgesinnten, in jeder Stunde seines Daseins dankbar von ihm vergötterten edlen Frau in dieses sonst leere und öde Dasein getreten, um dem Heimatlosen, überall Verkannten und Vertriebenen durch ihre Hingabe Haus, Heim und alles zu bereiten, dessen der Künstler bedurfte, alle Großmut seines königlichen Beschützers wäre zu spät gekommen und vergeblich gewesen. Nie hätte die Welt ein Bayreuth erblickt, nie wäre der Ring des Nibelungen vollendet, nie der Parsifal gedichtet worden. Ihre Liebe zu ihm hatte recht eigentlich den Grundstein des Festspielhauses gelegt, sie hatte das Haus Wahnfried mit allem darin Lebenden errichtet.“ Sein Glaubensbekenntnis spricht der Verfasser also aus: „Wagners Leben zeigt große und reine Linien — ich fühle mich jedenfalls von Bewunderung, Ehrfurcht und Liebe zu dieser gewaltigen Persönlichkeit tief ergriffen und spüre keine Lust, an kleinen Schatten Kritik zu üben, die eigentlich nur dazu dienen, das blendende Licht seiner erhabenen Erscheinung umsomehr hervorzuheben.“ „Wer sich mit Wagners Persönlichkeit ernstlich beschäftigt,



wird in tiefer Liebe und Ehrfurcht empfinden, daß einer der wenigen Auserwählten vor ihm steht, ein warmherziger, edler Mensch, ein leuchtendes Genie, dessen ganzes Streben auf die höchsten Ziele gerichtet, dem es ein tiefes Bedürfnis war, der Menschheit die herrlichen Gaben seines Wesens in reichster Fülle zu schenken, ein Genie, das den schönsten aller Träume von einer seligen Zukunft träumte, und eine tiefe Regeneration der leidenden und kämpfenden Menschheit sehnlichst erhoffte.“

Gegen Schjelderups Darstellung habe ich nur wenig einzuwenden. Befremdlich ist mir seine völlige Verkennung der Kapitulation (S. 418). Daß im „Fall Wagner“ so viel Geistvolles stehe, muß ich ableugnen; ich bekenne mich in diesem Punkt völlig zu Chamberlains Urteil: „narrische Broschüren von abstoßender Trivialität.“ Bei Wagners Tod stört die theatralische Beschreibung aus d'Annunzios Roman. Hier sprechen die schlichten Zeugnisse, die bei Glasenapp jetzt in so reicher Fülle vorliegen, viel ergreifender. Schjelderup erzählt in kurzen, fortlaufenden Kapiteln; eine übersichtliche Gliederung des Stoffes in größere Abschnitte wäre besser gewesen. Das Fehlen eines Namen- und Sachverzeichnisses ist zu beanstanden.

Unter den beigegeführten Bildern erwähne ich eine Psyche mit den Zügen von Mathilde Wesendonk und eine schöne Aufnahme der Züricher Villa auf dem grünen Hügel. Im Anhang wird ein bisher unbekanntes Gedicht von Cornelius abgedruckt, worin er am 15. Juni 1862 seine Eindrücke vom Besuch im Hause Wesendonk schildert.

Druck und Ausstattung des Buches lassen zu wünschen übrig, die Korrektur ist ohne genügende Sorgfalt gelesen. Gleich im Inhaltsverzeichnis stört die falsche Schreibung Parsival.

**Georg Braschowanoff:** Von Olympia nach Bayreuth. Eine Geistesstadiodromie. Historische Darstellung und kunstkritische Erläuterung der beiden Kulturstätten mit besonderer Berücksichtigung ihrer kunstphilosophischen, kulturhistorisch universellen Bedeutung. Xenienverlag, Leipzig 1912. (Mk. 4.—.)

Braschowanoff ist ein begeisterter klassischer Philologe. Sein Buch über Wagner und die Antike („Musik“ X, 1, 57ff.) gab davon Zeugnis. Auch das neue Buch ist eine Sammlung von Aufsätzen, die in den „Bayreuther Blättern“ erschienen und jetzt zu einem Band vereinigt sind. Der Verfasser geht freilich nicht geschichtlich zuwege. Das Thema ließe sich wohl so gestalten, daß alle Anregungen, die Wagner aus der Antike empfing, genau nachgewiesen und Vergleiche zwischen Olympia und Bayreuth angestellt würden. Braschowanoff urteilt rein ästhetisch und nimmt, wie Wolzogens schönes Geleitwort treffend ausführt, der Antike gegenüber etwa den Standpunkt von Wagners ersten Kunstschriften ein. Er bietet ästhetische Erörterungen allgemeiner Art über das Thema Olympia und Bayreuth. „Mythologie, Bewegung, Rhythmus bilden den pythischen Dreifuß, auf welchem die idealistische Lebenästhetik der Zukunft aufgestellt werden muß, um ihre Wahrheitsorakelsprüche zu spenden: Die Mythologie gewährt ihr den idealen Weisheitsborn, die Bewegung den lebendigen Begeisterungsschwung, der Rhythmus den ordnenden Gestaltungssinn.“ Das vorliegende Buch versenkt sich in eine Betrachtung des olympischen Werkes, des „Agon“, der als Urweltmotiv der ästhetischen Bewegung bezeichnet wird. „Olympia und Bayreuth sind die beiden leuchtenden Kunststätten, wo dies Weltprinzip der schönen Hervorbringung und Bewegung von Gestaltqualitäten zum feierlichsten Ausdruck gelangte.“ Braschowanoff erkennt das Wesen der griechischen Ästhetik in der agogischen Bewegung zur Schönheit. Und dann wendet er sich als feinsinniger Musiker zur Betrachtung des Rhythmus in der Musik, in der Poesie, in der Orchestik, Plastik, Architektonik, Graphik. Der Inhalt des Buches ist in einer Besprechung schwer anzudeuten; diese kurze Anzeige kann nur auf die Wege hinweisen,

die der Verfasser in schwungvoller Begeisterung wandelt, um Olympia und Bayreuth samt der vermittelnden Kulturstätte von Weimar zu begreifen.

Prof. Dr. Wolfgang Golther

**Erich von Schrenck:** Richard Wagner als Dichter. (Mk. 3.50.) Verlag: C. H. Beck, München.

**Sebastian Röckl:** Ludwig II. und Richard Wagner. I. Teil. (Mk. 4.—.) Ebenda.

Das Wagner-Jahr 1913 wirft bereits seinen Schatten voraus, in beängstigend rascher Folge wachsen jetzt, zur Weihnachtszeit, schon die neuesten Sprößlinge der überdies so kindergesegneten Wagnerliteraturfamilie heran. Wie viele davon werden das Jubiläumsjahr überleben? Der Verlag Beck bringt gleich ein Zwillingsspaar zur Welt, allerdings von sehr ungleicher Konstitution; denn während der eine ein sehr schwächlicher, alltäglicher Knirps ist, präsentiert sich der andere als kerngesunder, lebenskräftiger Junge.

„Es ist Zeit, daß der panegyrische Ton aufgegeben werde und jene bei aller Verehrung doch kritische Behandlung Platz greife, wie sie gerade den Größten gegenüber sonst geübt wird,“ mit diesem gewiß erfreulichen Vorsatz tritt Erich von Schrenck an die Frage heran: Ist Richard Wagner ein Dichter? Nach kritischem Abwägen aller Für und Wider bei dem Aufbau, dem Gehalt und der (häufig beanstandeten) Sprache der Wagnerschen Texte erfolgt eine bedingungslose Bejahung. Weniger glücklich als diese allgemeine Untersuchung finde ich die sich daran anschließenden Einzelerörterungen. „Die Romantik“ reicht bei weitem nicht an Istels prächtiges Büchlein „Die Blütezeit der musikalischen Romantik“ heran, und die Textzergliederung der einzelnen Werke bietet dem Kenner zu wenig und bleibt — namentlich beim „Ring“ und den „Meistersingern“, die im Gegensatz zu dem weit überschätzten „Parsifal“ sehr schlecht wegkommen — dem Laien zuviel schuldig. Das Erfreulichste an dem sonst kaum Neues bietenden Buch ist das meist geglückte Bestreben des Verfassers, den Wagnerschen Dichtungen möglichst objektiv gegenüberzutreten — leider ist er durchweg an der Oberfläche des behandelten Themas stecken geblieben.

Hoherfreulich dagegen ist die zweite, fast auf den doppelten Umfang gebrachte Neuauflage von Sebastian Röckls wertvoller Spezialforschung „Ludwig II. und Richard Wagner“. Der Verfasser bringt gegen früher eine Menge unbekannten bedeutungsvollen Materials bei. Ein neues einleitendes Kapitel stellt an Hand der Briefe Wagners an Lachner die Beziehungen des Meisters zur Münchener Hofbühne von 1864 dar. Hierbei erlebt man wieder einmal das nun beinahe schon gewohnte aber doch betrübliche Schauspiel, daß Wagners Darstellung der Autobiographie, in der namentlich Lachner sehr übel bedacht wird, durch seine eigenen Briefe auf den Kopf gestellt, Lügen gestraft wird. Die sich anschließende gewissenhafte, streng objektive Schilderung des Münchener Hexensabbaths 1864/65, gegen früher durch viele neue Dokumente gestützt und erweitert, ist jetzt wohl nahezu lückenlos und darf künftighin als authentisch gelten. In einem in Aussicht gestellten zweiten Teil soll die Geschichte dieser seltenen Freundschaft zwischen König und Künstler zu Ende geführt werden. Röckls Buch bedeutet in der Tat eine willkommene Bereicherung der Wagnerliteratur.

Dr. Julius Kapp

---

## REVUE DER REVUEEN

---

### Aus deutschen Musikzeitschriften

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (Berlin), 39. Jahrgang, No. 46 bis 40. Jahrgang, No. 2 (22. November bis 10. Januar 1913). — No. 46. „Das Wesen des Secco-Rezitativs und Georg Hartmanns Bearbeitung von Mozarts ‚Figaro‘.“ Von Rudolf Cahn-Speyer. „Nicht die . . . häufige Abweichung von Mozarts Originalnoten soll der Bearbeitung Hartmanns zum Vorwurf gemacht werden, da ja im Secco-Rezitativ die spezifisch musikalische Erfindung keine so große Rolle spielt; gravierend ist nur die Stilverletzung.“ Diese erblickt Verfasser darin, daß Hartmann „die kleinen Intervalle, welche bei Mozart die großen Intervallschritte in eine Anzahl kleinerer auflösen, wegläßt, indem er im Deutschen silbenärmere Worte wählt und somit nur den großen Schritt übrig behält. Dadurch geht der Parallelismus der Intervalle im Rezitativ und in der gesprochenen Rede verloren, und es entstehen häufig melodische Gebilde, beides Momente, die dem Wesen des Recitativo secco geradezu widersprechen.“ „Das größte Bedenken aber muß es hervorrufen, daß Hartmann die Harfe zur Begleitung der Rezitative in ausgedehntem Maße heranzieht . . .“ Dadurch erhalten „die Akkorde, welche nur als neutrale harmonische Stütze für das Secco-Rezitativ gedacht sind, eine ausgesprochene und stilwidrige koloristische Betonung.“ — „Über den Vortrag der h-moll Sonate von Liszt.“ Von Artur Schlegel. Vorschläge für die Ausführung des Werks. — No. 47. „Zu Johann Ludwig Dusseks Lebenslauf.“ Von Max Unger. (Fortsetzung in No. 48.) Beiträge zur Lebensbeschreibung des einst gefeierten Pianisten und Komponisten. — „Das Kunstwerk der Zehntausend.“ Von Karl Storck. Aus der genauen Beobachtung von Aufführungen im Freien, vor allem der vielen Volksfestspiele in der Schweiz, hat sich dem Verfasser „die Auffassung von dem Kunstwerk der Zehntausend herausgebildet.“ Er regt Spiele elementaren Charakters an (anknüpfend an die Jahreszeiten). „Diese Veranstaltungen könnten wirklich Volksfeste werden, Feste für das ganze Volk, nicht für einzelne Stände. Die Feste könnten Brücken werden zwischen den Klüften, die uns im geistigen und sozialen Leben scheiden.“ — „Philipp Scharwenkas Klaviermusik.“ Von Hermann Wetzel. „Fasse ich mein Urteil über die Klavierstücke zusammen, so möchte ich sie Blüten des romantischen Spätsommers nennen, der mit Schubert beginnend bis zu Brahms und unserer Zeit sich hinzieht. Alle Werke dieser Epoche kennzeichnet die Scheu vor eigenwilliger Verletzung der rein musikalischen, von allen älteren Großmeistern geheiligten Formprinzipien. Alle diese Meister wissen, daß das Neuartige eines Kunstwerkes nicht in der gewaltsamen Umänderung des Kunstmateri als zu suchen ist, sondern in der Offenbarung eines neuen schlichten, allgemeingültigen Empfindens. Sie alle wissen, daß ein neues Empfinden erst in Jahrhunderten erwächst, und zwar bei Menschen, die am wenigsten daran denken, es neu zu gestalten. Sie wissen, daß Grimassenschneiden, die Stimme verstellen, gar neue Wort- oder Klangbildungen ertüfteln, geschwollen sprechen nur Kennzeichen eines aus Jugend oder Naturanlage unreifen Empfindens sind. Alle diese Meister zogen es vor, lieber bescheiden und klein zu erscheinen, denn als Scheingenie ein zweifelhaftes Modedasein zu führen. Dieser Gesinnung wegen gehört Scharwenka zu ihnen, und er ist ein guter Meister in ihrem Kreis.“ — „Das 50jährige Jubiläum des Breslauer Orchestervereins.“ Von Paul Schwes. — „Ariadne auf Naxos“ in der Dresdener Hofoper.“ Von Hermann Starcke. „. . . ein musikalisches Meisterstück, die Partitur der ‚Ariadne‘, etwas hervorragend Seltsames und Eigenartiges, aber durch das Versagen des Buches kein ganzes Kunst-

werk, keine Schöpfung von allgemeinerem, bleibendem Erfolge. Dank den Musen ist Richard Strauß der Mann, der auch einmal so etwas ohne sonderlichen Schaden vertragen kann.“ — No. 48. „Reklame mit Titeln.“ Von Friedrich Schwabe. Über die Gepflogenheiten unserer Sängerwelt, die mit den Titeln „Kammersänger“ und „Hofopernsänger“ nachgerade ein Unwesen treibe, das in hohem Grade anfechtbar sei. „Vom Standpunkt der Kunst macht ja ein Titel nichts aus, und Kenner werden sich durch einen solchen ihr Urteil nicht trüben lassen. Der Gimpelfang gilt dem großen, ach so urteilslosen Publikum, dem jeder ordengeschmückte Kammersänger identisch mit einem großen Künstler ist.“ — No. 49. „Musik und Baukunst.“ Von H. Goldmann. Referat über einen von Mr. Statham in Manchester gehaltenen Vortrag. — „Freiheit der Kritik.“ Ein Rückblick auf die Zwistigkeiten im Frankfurter Musikleben. Von Paul Schwers. — „Artikulation und Phrasierung.“ Von Theodor Wiehmayer. Über die grundsätzliche Verschiedenheit der beiden Begriffe. „Phrasierung ist Sinngliederung, Artikulation ist Gruppierung innerhalb einer Phrase. Oder wenn wir eine Parallele wollen: Phrasierung ist in der Tonsprache das, was man in der Wortsprache unter Interpunktion versteht; Artikulation dagegen ist etwa gleichbedeutend mit der besonderen Aussprache einzelner Wörter eines Satzes. Ebenso wie sich in der Deklamation ein Zusammentreffen von guter, ausdrucksvoller Interpunktion mit schlechter, salopper Aussprache denken läßt, so kann man auch in der Musik einen Tonsatz zugleich gut phrasieren und schlecht artikulieren, oder umgekehrt.“ — „Zu den Vorschlägen in der Matthäuspasion.“ Von Curt Sachs. — „Musikinstrumente aus dem alten Ägypten.“ Von Johannes Conze. — No. 50. „Deutsche Orchestik.“ Eine Anregung von Roderich von Mojsisovics. „Eine Schule für deutsche Orchestik dächte ich mir etwa folgendermaßen: Nach dem Grundsatz Rutz', etwa in der Art wie bei Isadora Duncan, eine Bewegungslehre, die schön wirkt und auf rhythmischer Grundlage sich aufbaut. Auf diese Bewegungslehre müßte auch später der Gesellschaftstanz Bezug nehmen. (Die Deutschen tanzen auch den Walzer anders als die Franzosen!) Andererseits könnte hier der Ausgangspunkt eines deutschen Ballets und einer deutschen Pantomime liegen. Hierbei ist aber zu bedenken, daß das Wesen der deutschen Pantomime nicht in erster Linie auf stummes Spiel der einzelnen Person Rücksicht zu nehmen hätte, sondern mehr in der Art der alten, symbolischen Volkstänze, also gruppenweise aufzufassen wäre. Ich erinnere an alte Formen der Totentänze in Schlesien, die auch eines derb-humoristischen Einschlages nicht entbehren und nur in der Massenbeteiligung möglich sind. Hieran, an diese alten Volkstänze und Bräuche hätten die Dichter deutscher Balletpantomimen, wofür ich jedoch Bierbaums treffendes Tanzspiel [Pan im Busch'] verwendet sehen möchte, anzuknüpfen. Hier böte sich Stoff in Hülle und Fülle für Dichter, Komponisten und deutsche Balletmeister. Auch wäre die gelegentliche Verwendung des Chores als Tanzchor (etwa im antiken Sinne) oder als unsichtbarer Chor zu erwägen. Gerade solche alt-deutschen Tänze böten reiche Gelegenheit zur Verwendung des Chores. Ich glaube also, daß hier wirklich ein Feld offen läge, dem deutsche Künstler (aber nicht wieder nichtgermanische!) manche Seite abgewinnen könnten, ein Feld, das bodenständige Kunst, an der es uns heute so mangelt, hervorzubringen imstande wäre, und das eben dadurch gerade der deutschen Musik neue Bahnen eröffnen würde.“ — „Richard Wagner und die Frauen.“ Besprechung des Kappschen Buches von Ludwig Frankenstein. — „Clara Schumann und Johannes Brahms.“ Von Eugen Segnitz. (Schluß in No. 51/52.) Über das Freundschaftsverhältnis der beiden Künstler. — „Ethel Smyth, Suffragette und Komponistin.“ Von L. Andro.

„... schließlich hat Ethel Smyth mit ihrer Person noch zwei Sachen bewiesen: daß Engländer musikalisch sein können ... und daß Frauen komponieren können ...“ — „Friedrich Rösch.“ Von Paul Schwers. „... wir alle, die wir seit Gründung der Genossenschaft und Gründung der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht, mit dabei gewesen sind und mit eigenen Augen und Ohren beobachten konnten, wie das alles ward, wir wissen, was Sie der sozialen Sache der deutschen Komponisten an Geisteskraft und Arbeitsenergie geopfert haben, wir wissen, aus welchem Gefühl völliger Uneigennützigkeit heraus Sie vom ersten Tage an bis heute Ihre Dienste unentgeltlich der großen Sache zur Verfügung gestellt haben ...“ — No. 51/52. „Der Einfluß Hugo Riemanns auf Max Reger.“ Von Curt Herold. „Gerade das Charakteristische der Regerschen Muse weist auf Riemannsche Abstammung. Mit diesem Urteil will ich Reger nicht etwa verkleinern; Anregungen allein ergeben noch lange kein Kunstwerk, erst die Fähigkeit des Gestaltens macht den Künstler. Andererseits aber finde ich es angebracht, zu Riemanns Ruhme, gleichzeitig aber auch zum besseren Verständnis der Regerschen Eigenart, einmal darauf hinzuweisen, wie tief der Regerstil in den Riemannschen Lehren wurzelt.“ — „Zur Frage der städtischen Orchester.“ Von Fritz F. Steffin. „Wollen ... die Städte die sichere Gewähr haben, daß die von ihnen für Kunst aufgebrauchten Gelder einzig und allein in diesem Sinne verwendet werden, so müssen sie die finanzielle Verwaltung der Orchester selbst in die Hand nehmen. Das städtische Orchester muß eben ohne Rücksicht auf Mehr- oder Mindereinnahmen sich zur Aufgabe machen können, nur höchste, reine Kunst zu bieten als Gegenpol zu den sich in erschreckender Weise mehrenden Vergnügungen niedrigster Art. Durch billige Preise muß jeder Bürger in die Lage versetzt werden, sich den Eintritt zu diesen Veranstaltungen verschaffen zu können, damit das Interesse für die Musik als Kunst auch über die Liedertafeln hinaus in der Allgemeinheit erweckt wird. Das wäre eine Kulturtat von größter Bedeutung.“ — Jahrgang 40, No. 1. „Ästhetische Anmerkungen zu Arnold Schönbergs ‚Pierrot Lunaire‘.“ Von Paul Riesenfeld. Schönberg „mag wohl das, was er innerlich ehrlich erlebt, auch äußerlich ehrlich ausdrücken. Man kann aber in der Kunst immer Treu' und Redlichkeit üben und doch mehr als einen Finger breit vom rechten Wege abweichen. Pierrots Weg ist nicht der rechte, sondern ein Abweg; er führt nicht in kulturfähiges künstlerisches Neuland, in das ich ihm gern folgen möchte, sondern in ein von Irrlichtern umkreistes, chaotisches, unfruchtbares Gelände, das an Oasen nicht reich genug ist, um einen Aufenthalt dort begehrenswert zu machen.“ — „Julius Rietz.“ Zum 100. Geburtstage (28. Dezember 1912) des Künstlers. Mit unveröffentlichten Briefen. Von Johannes Reichelt. — „Siegfried Ochs und die Matthäuspasion.“ Von Kurt Singer. „Es ist das Kennzeichen ganz großer Werke, vom Hauch der Zeit unbeschädigt zu bleiben; sie trotzen Witterung und Zeitwechsel, aber sie müssen auch vom lebendigen Fluß des Geschmacks und der Schönheitsetze, vom ewig neu sich fügenden Fundament ästhetischer Forderungen einen Abglanz an sich und in sich tragen. Die Gegenwart darf sich, muß sich in der Interpretation ewiger Werke spiegeln. So will es die Geschichte, so will es der Fortschritt unserer Erkenntnisse und unserer künstlerischen Erlebnisse; und darum war die Aufführung der Matthäuspasion unter Siegfried Ochs die echtste und zugleich bei aller elementaren Wirkungskraft schlichteste Darbietung, die wir je gehört haben; sie war ein einziger Entrüstungsruf gegen jede kleinste Willkür oder Sensation. Sie war dabei eine höchst persönliche, weihevollen und Bach würdige Feier. Sie war, mag sich einer zu dem bewußt durchgeführten Stil feindlich oder freundlich stellen, wie er immer wolle, ein

musikhistorisches Ereignis ersten Ranges.“ — „Die Jahrhundertfeier der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.“ Von Wilhelm von Wymetal. — No. 2. „Ein neu entdecktes Lied von Beethoven.“ Von Georg Kinsky. Über die Auffindung „eines bisher gänzlich unbekannten oder jedenfalls längst verschollenen Liedes aus Beethovens erster Periode in eigenhändiger Niederschrift.“ Der Text stammt von Matthiisson; es ist das erste der drei „An Laura“ betitelten Gedichte. Beethovens Komposition des Liedes dürfte etwa in die Jahre 1790—1792 fallen. — „Opernübersetzungen.“ Von Heinrich Möller. Besprechung der Gustav Brecher-schen Broschüre. (Die Abhandlung ist bekanntlich zuerst in der „Musik“ erschienen.) — „Max Bruch.“ Zu seinem 75. Geburtstage (6. Januar). Von Arnold Ebel. „Es sei bei dieser Gelegenheit einmal wieder der alten Mär entschieden entgegengetreten, Bruch entstamme einer jüdischen Familie und habe bis zu seiner Umtaufung Baruch geheißen! Das ist eine grobe irrtümliche ‚Auffassung‘, die Dr. Kohut in einem Werk über führende Geister des Judentums unterlaufen ist, und die trotz Bruchs sofortigen energischen Protestes in der zweiten Auflage des Werkes noch nicht berichtigt war!!“

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 70. Jahrgang, No. 47 bis 71. Jahrgang No. 2 (20. November 1912 bis 8. Januar 1913). — No. 47. „Richard Strauß — Giacomo Meyerbeer.“ Von August Spanuth. Parallele zwischen den beiden Tonsetzern. „Beiden ist . . . ein ungewöhnliches Assimilationstalent nachzurühmen, das es ihnen ermöglicht, ihrem Publikum gerade das zu geben, worauf es zeitlich am meisten erpicht ist, also eine ganz außer-gewöhnliche Disposition, der jeweiligen modernsten Geschmacksneigung entgegen-zukommen. Beide haben sich erst aus ganz heterogenen Stilarten zu dem durch-gerungen, was dann ihre eigentliche Physiognomie ausmacht. Beide sind über-ragende Meister des technischen Apparats, sind Pfadfinder auf dem weiten Gebiete der Instrumentation. Beide neigen zu kühnen, absonderlichen, aber stets ‚klingen- den‘ Klangkombinationen, desgleichen zu krassen, manchmal brutalen dynamischen Effekten. Beide endlich besitzen eine geheime Formel für extrem-sinnliche, förm- lich hypnotisierende Wirkungen der Musik, und beide lieben einen großen, komplizierten Apparat zu entfalten. Die Liste solcher gemeinschaftlichen Eigen- tümlichkeiten könnte noch verlängert werden . . .“ — No. 48. „Ungekürzter Bach und irritierte Kritik.“ Von August Spanuth. Bemerkungen zu der Siegfried Ochsschen Aufführung der Matthäuspassion und ihrer Aufnahme durch die Presse. „Es wäre unrecht zu verschweigen, daß auch manches Schöne und Zutreffende über die Aufführung geschrieben worden ist, aber im allgemeinen stachen die kritischen Besprechungen von den gewöhnlichen Alltagsbesprechungen soviel weniger ab, als diese erste ungekürzte Aufführung, die erste des Berliner Phil- harmonischen Chors überhaupt, von sonstigen Matthäus-Passions-Aufführungen . . .“ „Das Werk selbst und die vom heiligsten Ernst durchtränkte Aufführung brachten eine Weihe-Atmosphäre mit sich, die man bei mancher Routine-Aufführung in der Kirche gewiß nicht zu spüren bekommt. Und grade darum mußte es be- fremden, daß von dieser Weihe-Atmosphäre, die ein jeder im Saale spüren konnte, so gut wie gar nichts in die Spalten der berichtenden Zeitungen übergegangen ist. Schon darum wäre aber eine Wiederholung der Aufführung dringend zu wünschen; vorher sollte sich allerdings der Leiter der Aufführung, Prof. Siegfried Ochs, in einem ausführlichen Aufsatz über das, was er anders macht, als wir's gewohnt gewesen, vernehmen lassen. Er ist nicht der Mann, der sich Eigenmächtigkeiten mit seinem geliebten Bach zu erlauben pflegt, er wird also wohl imstande sein, aus den Ergebnissen seiner Bach-Studien Gründe für alle die ‚Nüancen‘ anzugeben,

die einige von uns irritiert zu haben scheinen. Und wer dann Gegengründe vorzubringen hat, sollte sie nicht zurückhalten, damit auch die Theoretiker ihre Freude haben.“ — „GDT gegen AMMRE.“ Von August Spanuth. Über den Zwiespalt zwischen der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer und der Anstalt für mechanisch-musikalische Rechte G. m. b. H. „Wie man sich nun auch zu der Angelegenheit stellen mag, eins steht jedenfalls fest: bei Fortdauer des Zwistes zwischen GDT und AMMRE bezahlen die deutschen Komponisten die Kriegskosten.“ — No. 49. „Operettendämmerung.“ Von Georg Pauly. (Schluß in No. 50.) „Man glaube doch nicht, daß das Publikum schuld sei an den ... Mißständen. Man mag ihm vorwerfen, was man will: über Mangel an Theaterfreudigkeit kann man sich heute nicht bei ihm beklagen. Es nimmt hin, was man ihm bietet und tröstet sich über den Mangel an guten Operetten bei Possen und im Lichtbildtheater hinweg. Trotzdem wird dem Autor, der zuerst wieder eine richtige Operette schreiben wird, ein Erfolg beschieden sein, der den der ‚Lustigen Witwe‘ noch in den Schatten stellen wird. Hier harrt eine Aufgabe der Lösung, die wirklich des Schweißes der edelsten Tondichter wert ist: die deutsche Operette wieder auf den Rang eines Kunstwerkes zu erheben, den sie einst einnahm.“ — No. 50. „Weingartner nicht kontraktbrüchig.“ Von August Spanuth. Über die Verurteilung des „Berliner Lokalanzeigers“, der Weingartner in einem Artikel als „kontraktbrüchig“ bezeichnet hatte. — „Das hundertjährige Jubiläum der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.“ Von Moriz Scheyer. (Schluß in No. 51.) — No. 51. „Musik und Tanz.“ Von August Spanuth. Handelt von den Bemühungen um eine musikalische und choreographische Erneuerung der Tanzkunst, wie sie besonders in den Darbietungen des Russischen Ballets und den Kompositionen Igor Strawinsky's zutage tritt. — No. 52. „Abendländische Musik im fernen Osten.“ Über das musikalische Leben in Japan. „Junge tatenfrohe Musiker ... werden in Japan noch nicht finden, was sie suchen; ein kürzerer Aufenthalt von zwei bis drei Jahren aber wird gewiß interessant und lehrreich sein, aber eine künstlerische Zukunft kann das Land einstweilen noch niemandem versprechen.“ — 71. Jahrgang, No. 1. „Am Jahresschluß.“ Von August Spanuth. „Müssen wir am Jahresschluß zugeben, daß wir nicht in einer großen musikalischen Zeit leben, so bringt uns der Rückblick doch den Trost zu wissen, daß die musikalische Gegenwart jedenfalls geschäftiger ist, als irgendeine frühere Zeitperiode. Geschäftigkeit aber verrät Leben, und wo Leben, da ist Hoffnung.“ — No. 2. „Eine musikalische Ariadne-Statistik.“ Von Erich Steinhard. „Die Musik lieb dem Drama das viel-farbige Kleid ihrer Formen. Mehr als fünfzig Kompositionen der ‚Ariadne‘ sind bekannt geworden in der Gestalt von Opern, Melodramen (Mono- und Duodramen), Oratorien, Kantaten für Soli, Chor und Orchester, Balletten, Parodieopern (Operetten) und Ouvertüren. Ihre Schöpfer sind der Volkszugehörigkeit nach in bunter Reihe: Italiener (fast zur Hälfte), dann Deutsche, Franzosen und Österreicher.“ — „Jubiläumsberechtigung nach zehn Jahren.“ Von August Spanuth. Glossen zum Jubiläum des Berliner Generalintendanten Grafen v. Hülsen-Haeseler. „Es wird in Berlin kaum einen unabhängigen Opernbesucher geben, der während der letzten Dekade einen bejubelnswerten Aufschwung der Berliner Hofoper wahrgenommen hätte und konstatieren möchte; der ganze Jubiläumseнтуhusiasmus kann also nur der erfüllten Beamtenpflicht des Intendanten gegolten haben. Ist es denn ein solch seltener, ungewöhnlichen Jubel herausfordernder Fall, daß ein preußischer Beamter zehn Jahre hindurch seine Pflicht tut? Noch dazu, wenn es ihm so leicht gemacht wird, wie dem preußischen Generalintendanten?“ Willy Renz

OPERA

**A**GRAM: Die Oper feierte ein frohes Wiedersehen mit der ausgezeichneten Koloratsängerin Strozzi, die als Butterfly und Traviata ihre Unentbehrlichkeit für unsere Oper erwies. Von Novitäten sei eine, für unsere Verhältnisse ganz ausgezeichnete Aufführung des Massenetschen „Gaukler unserer lieben Frau“ mit Jastrzebsky, Vuškovich und Lesið genannt. Kapellmeister Zuna stand mit seinem Apparat auf bedeutender künstlerischer Höhe.

Ernst Schulz

**A**UGSBURG: In das ziemlich beschränkte Repertoire der Oper brachte Mitte Dezember der neu einstudierte „Rosenkavalier“ von Strauß die dringend erwünschte Anregung und Abwechslung. Die Gesamtauführung, von Georg Bruno mit Schwung geleitet, darf als bisheriger Höhepunkt der Saison angesehen werden. In der Partie des Baron Ochs zeigte sich der Gast des Abends, Albin Swoboda vom Hoftheater in Stuttgart, als gesanglich und darstellerisch bestens beschlagener Vertreter des grotesken Junkers. Die Damen Perthold, Sandow und Fortelin setzten besonders das Juwel der Partitur, das Terzett des dritten Aufzuges, in blühenden Klang um. — Neben den sonstigen landläufigen Werken figurierten als seltene „Königskinder“ von Humperdinck und „Der polnische Jude“ von Karl Weis. Beide Opern konnten des öfteren unter reger Teilnahme des Publikums wiederholt werden. Die einzige bisherige Novität, Massenets Mirakel in drei Aufzügen „Der Gaukler Unserer Lieben Frau“, darf wohl kaum auf längeres Leben im Rampenlicht hoffen. Die kindliche, günstigstenfalls Lourdespilger interessierende Handlung dieser Mönchsoper steht textlich auf zu schwachen Füßen, und auch musikalisch können einige intim-lyrische Blüten die Erfindungsarmut des ganzen Werkes nicht wettmachen, um so weniger, da auch die klanglichen Reize des Orchesters auffällig dünn gesät und wenig originell sind.

Otto Hollenberg

**B**ARMEN: Bei der ausgesprochenen Vorliebe des Theaterpublikums für musikalische Genüsse hatten Oper und ihre leichtfertige Gefährtin Operette ein schweres Arbeitspensum zu bewältigen. Außer den altbekannten Stützen des Spielplans gab es vier ausnahmslos trefflich vorbereitete Neuheiten. „Oberst Chabert“, dessen zweifellos nicht geringer innerer Wert auch hier unter der Sensation der Handlung leiden mußte, und „Jasmin“, ein Akt von Rothstein, dessen unwiderlicher Heimgang nach der zweiten Aufführung niemand betrübte, wurden von Wilhelm Reuß, dem gutbeachteten temperamentvollen zweiten Kapellmeister geleitet. „Der Schmuck der Madonna“ und „Königskinder“ zeugten für Robert Hegers ernste und gediegene Weise, die einen Höhepunkt in der Aufführung von „Tristan und Isolde“ fand; das Liebespaar wurde von Urlus und der heimischen Kähler vorzüglich gegeben. Ein Gastspiel Knüpfer und Boehm-van Endert in den Opern „Rosenkavalier“ und „Faust“ erregte große Teilnahme. Eine ganze Anzahl schöner Stimmen sind gewonnen worden; die Koloratur-

sängerin Vogel, Paula Löwe, Frances Gerald, der Bassist Niklaus, ein ausgezeichnete Fasolt, der jugendliche Heldentenor Menges, der Heldenbariton Kerzmann haben Anspruch auf lobende Erwähnung; unter den Anfängerinnen versprechen die Sopranistin Kämpf und die Altistin Morro Erfreuliches; die Spielleitung ist bei Heydrich in guter Hand. Schmerzen verursacht der Theaterleitung nur die trotz dreier Gastspiele noch ungelöste Heldentenorfrage. In Erwartung des Schlagers unterhält die Operette ihre zahlreichen Gönner mit dem „Musikantenmädels“ und der „Geisha“ und macht ihre fortgesetzten „Autoliebchen“- und „Polnische Wirtschaft“-Sünden durch die klassische „Fledermaus“ wieder gut. Dr. Gustav Ollendorff

**B**ERLIN: Es war nicht eben aufregend in diesen letzten Wochen. Berlin W nebst angrenzenden Gebieten blieb das Zentrum der Opernpflege. Die schwer atmende Kurfürsteneroper warf „Stella maris“ von Alfred Kaiser als Köder aus und versuchte durch die bewährte Anleihe in Dresden — diesmal Helena Forti und Fritz Soot — den Kredit beim Publikum zu bessern. Ob's gelang? Die an dieser Stelle bereits wiederholt auf Herz und Nieren geprüfte Oper — sie kann soviel Senkblei nicht vertragen — berührt mit ihrem undurchgeführten Verismo unsere Epidermis kaum. Die beiden Gäste zu hören, stellte sich als Endzweck heraus. Sie mühten sich, jeder in seiner Art, aus ihren Partien Funken zu schlagen. Und sie gefielen. Was nach der Premiere mit dem Stück geschah, entzieht sich (glücklicherweise) der Kenntnis der Kritik, die über solche Vorgänge zur Tagesordnung übergeht. Sie wird auch bei dem „Tiefland“-Fiasko des Deutschen Opernhauses nicht lange verweilen. Es galt, den Stamm von Repertoirestücken zu festigen. Diese abgenutzte Jubelgreis des Spielplanes, ein Opfer der Ausbeutung, wäre mit einer Verjüngungskur, die ihre allzu realen Werte hervorhebt, vielleicht wieder auf die Beine zu stellen. Brutalität, Stimmkraft und Menschendarstellung — diese vor allem — wären eine erfolgreiche Arznei. In einem Hause, wie dem Charlottenburger, mit seiner erbarmungslosen Dämpfung des Wirkens sind die Dosen zu verdoppeln. Aber sie wurden halbiert. Pedro-Merkel, im Gregorschen Drill zum glaubhaften Darsteller herangereift, sah seine Gesangkunst in diesem echogegneten Raume scheitern. Elsa Bland gefiel sich in Theaterei und Interjektionen. Eduard Schüller war ein fast biederemännlicher Sebastiano. Das übrige eindrucklos. Wie der Klang sich verflüchtigte, so klappten Risse im Ensemble. Unten aber, im Orchester, wurden dank Rudolf Krasselt die einzigen Ruhmestaten des Abends vollführt. Das bedeutet viel und entscheidet doch hier nicht. Meinen Glauben an die sichere Zukunft des Hauses kann auch diese mißglückte Jagd nach einem Zugstück nicht erschüttern. Die unermüdlichen Streifzüge führten zu Tschaikowsky's „Eugen Onegin“, diesem lebenswerten Ausdruck moskowitzischen Volkstums; bewußt unökonomisch im Aufbau, lyrisch, verträumt, einfach, mit einigen Aufschreien; in der Musik voll trauriger Schönheit, die hier ins Elegante, dort auch einmal ins Alltägliche ab-



irrt; im Orchester voll Klangreiz und Feinheit. Kann sie je die Grenzpfähle für lange Zeit überschreiten? Wird sie, Kaviar fürs Volk, je in ihrem innersten Kern hier erfaßt werden? Und wieder hallte das Intime vergrößert durch den Raum. Das Fremde zum Allgemeingültigen zu prägen, reicht die übliche Routine nicht hin. Selbst eine bewegliche, musikalische, geschulte Sängerin wie Hertha Stolzenberg wird den lyrischen Werten des Werkes gegenüber ratlos, und ihre schauspielerischen Surrogate, ihr bedeutender Stimmfonds können das Kolorit nicht aufbringen. So blieb die Tatjana ein Attentat gegen die eigene Persönlichkeit der Sängerin und versagte. Auch dem Onegin beizukommen, ist dem ungelinken Eduard Schüller nicht gegeben. Alexander Kirchner ist einer der prächtigsten Tenöre und auch des Ausdrucks der Leidenschaft fähig. So traf sein Lenski fast ins Schwarze. Gustav Wunderwald stellte dieses pseudorussische Ensemble in einen sehr echten Rahmen; das Zimmer Tatjanas, der Schauplatz der Duellszene waren famos entworfen. Auch der Spielleiter Dr. Hans Kaufmann waltete mit Geschick seines Amtes. Ignaz Waghalter, sonst sehr tüchtig, stürmte oft gegen die Stimmen. Kurz: Eugen Onegin, durch die Brille des deutschen Mittelstandes gesehen.

Adolf Weißmann

**BOSTON:** Wir sind jetzt mitten in der Musiksaison. Zwei oder drei Klavierkonzerte regnen täglich auf uns herab, drei Orchesterkonzerte und fünf Opern in jeder Woche vervollständigen die Unverdaulichkeit des Bostoner Musiklebens. Die Opernsaison hat ihren größten Erfolg mit Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“, die mit bisher in Amerika nicht gesehenem Glanze gegeben wurden. Die Mise en scène ist etwas, was dem Opernhause Kredit verleiht. Man wird demnächst Charpentiers „Louise“ in demselben großen Stil herausbringen. Etwas Seltsames ereignete sich in Puccini's „Tosca“. Der zweite Akt von Puccini's Oper, in dem Baron Scarpia Tosca mit seinen Anträgen verfolgt, wurde mit zu viel Feuer gespielt. Nicht das geringste wurde der Phantasie überlassen. Herr Marcoux und Mary Garden wurden vom Mayor gewarnt, daß dem Opernhause die Lizenz entzogen würde, falls diese Szene nicht weniger feurig gespielt würde. Scarpia in „Tosca“ fürchtet weder Gott noch Teufel, aber er fürchtete Mayor Fitzgerald, und die nächste Vorstellung von „Tosca“ war so harmlos wie Glucks „Orpheus“.

Louis C. Elson

**BRAUNSCHWEIG:** Das Hoftheater sucht eine hochdramatische Sängerin als Ersatz für die nach Wiesbaden gehende Gabriele Englerth. Sechs Bewerberinnen stellten sich bis jetzt vor, ohne daß auch nur eine annähernd genügte. Im übrigen interessierte der Spielplan nur wegen der Besetzung wichtiger Rollen mit unseren vielen neuen Kräften, von denen sich Charlotte Linde, Albine Nagel und Gertrud Diedel-Laaß auszeichneten. Die Weihnachtszeit bescherte der Jugend das Märchen „Zwerg Nase und die Kräuterhexe“ in dramatischer Form von unserem Hausdichter Paul Diedicke, mit ansprechender Musik (Ballet, Lieder, Duos und Instrumentalsätze) von Max Clarus; der gut getroffene kindliche Ton verhalf dem Werke zu

großem Erfolge. Das Wagner-Jahr wurde mit den „Meistersingern“ eröffnet; für die beiden jugendlich-dramatischen Sängerinnen Elb und Nagel sprang Erna Fiebiger in letzter Stunde ein, ohne jedoch großen Eindruck zu hinterlassen. Als Ehrengast erschien Wilhelm Herold (Pedro) in „Tiefland“.

Ernst Stier

**BREMEN:** Um den verschiedenen Geschmacksrichtungen Rechnung zu tragen, war während der Weihnachtszeit das Repertoire ziemlich vielseitig gestaltet; auch „Die Fledermaus“ von Strauß fehlte nicht. Bei einer vorzüglichen Besetzung durch erste Kräfte elektrisierte die prickelnde Musik wie immer, wenn die lustige Operette sich herbeiläßt, auf der ersten Opernbühne zu erscheinen. — Von den sonstigen Aufführungen entsprach Wagners „Ring“ den mit Recht zu stellenden Anforderungen in hohem Maße. In der „Götterdämmerung“ erwies sich neben Alois Hadwiger (Siegfried), Adolf Permann (Gunther) und Olga Burchard-Hubenia (Gutrune) Hertha Pfeilschneider als hervorragende Wagnersängerin.

Prof. Dr. Vopel

**BRESLAU:** Carl Braun von der Oper in Charlottenburg hat als Hagen und Mephisto bei uns gastiert. Imponierte der Albensohn Brauns durch die urwüchsige Kraft seines prachvollen Organs, so verblüffte der geschmeidige Teufel des jungen Künstlers durch die spitze Eleganz seines bravourösen Vortrages. Die deutsche Bühne zählt nicht viele Bassisten, die so schöne natürliche Mittel mit einer so reifen Gesangstechnik vereinen. Als Darsteller ist Carl Braun ebenfalls hochbegabt, nur vorläufig mehr ein Freund reich nuancierten Spiels, als großzügiger Gestaltung. Neben diesem interessanten Gastspiel brachte der verflossene Monat als erwähnenswerte Ausbeute nur noch eine Neustudierung der „Hugenotten“, die sich in der Hauptsache freilich im hergebrachten Rahmen hielt. Die Amputation des fünften Aktes wurde ebenso beibehalten, wie so mancher Mangel der Inszenierung. Das Balletkorps, das früher der Königin von Navarra und ihren Hofdamen einige Pas vorgetanzt hatte, markierte zum ersten Male ein dezentes Schwimmfest. Das war der einzige erkennbare Regie-Fortschritt. Von den Solisten standen Barbara Kemp (die unterdessen für die Berliner Hofoper verpflichtet worden ist) als Valentine, Paul Hochheim als Raoul und Rudolf Wittekopf als Marcel auf der Höhe ihrer Aufgaben. Risa Hirschmann erwies als Königin von neuem ihre Begabung für die kleinen Virtuositäten des Ziergesanges, blieb aber der stolzen Repräsentation der selbstbewußten Monarchin alles schuldig. Von der künstlerischen Sorgfalt, auf die der Meister der „großen Oper“ entschieden Anspruch hat, war bei dieser Neubelebung seines Hauptwerkes nicht allzuviel zu spüren. Gerade Meyerbeer sollte heutzutage gut oder gar nicht aufgeführt werden. Dr. Erich Freund

**BRÜNN:** Dem „Rosenkavalier“ war auch bei uns eine warme Aufnahme beschieden, während Waltershausens „Oberst Chabert“ sanft abfiel. Als dritte Novität wurde uns kürzlich „Tantchen Rosmarin“, eine heitere Oper von Karl Hans Strobl, Musik von Roderich von Mojsisovics, vorgeführt. Einer vergilbten

Novelle von Zschokke hat Strobl den Stoff für sein Libretto entnommen, deren abstruses Motiv einer Gestaltung zum Opernbuch kaum förderlich ist. Mojsisovics hat sich bisher in kleineren Kompositionen erfolgreich versucht. Für die Oper scheint seine Begabung nicht zu reichen, ganz abgesehen davon, daß er auf diesem neuen Gebiet offensichtlich mit technischen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte.

**Siegbert Ehrenstein**  
**BRÜSSEL:** Mit Mozarts „Zauberflöte“ haben die französischen Bühnen nie etwas anzufangen gewußt: wohl war man sich über die schöne Musik einig — aber das Libretto fand man kindisch und possenhaft, nur auf die Schaulust eines ungebildeten Publikums berechnet, und so wurde denn auch die Oper nach dieser Seite hin ausgebeutet, der Text mit allerhand lokalen Späßen „verbessert und ergänzt“, die Personen umgetauft — wenn das auch nicht zur Musik paßte. Jetzt hat man endlich eine neue Übersetzung getreu nach dem Original angefertigt, und so wird dem Publikum wohl nach und nach ein Licht aufgehen, daß diese „Albernheiten“ eine religiöse und philosophische Tendenz verfolgen, die man unbedingt verstehen muß, um Handlung und Musik richtig beurteilen zu können. Die Direktoren des Monnaie-Theaters, Kufferath und Guidé, die seit Jahren bahnbrechend in der Restituierung der klassischen Meisterwerke Glucks und unlängst von „Fidelio“ und „Oberon“ vorgegangen sind, haben auch hier wieder das Verdienst, aufklärend gewirkt zu haben. Otto Lohse aus Leipzig leitete die ersten Aufführungen (zugleich auch die 25. Aufführung von „Fidelio“ im Laufe eines Jahres); man konnte da seine helle Freude an der stilvollen Wiedergabe der Partitur haben, um so mehr, als die Besetzung eine ausgesucht vortreffliche war und Dekorationen und Regie (das Werk wird in zwei Akten gegeben) wie immer auf der Höhe ihrer Aufgabe standen.

**Felix Welcker**  
**BUDAPEST:** Die neue Leitung des Opernhauses hat es für ihre selbstverständliche Pflicht erachtet, gleich zu Beginn ihrer Tätigkeit auch der heimischen Muse ihre Reverenz zu erweisen. Als zweite Neuheit der Saison wurde das Märchenspiel „Aschenbrödel“, das Werk zweier junger ungarischer Autoren, herausgebracht. Das Textbuch von Karl Bakonyi folgt der klaren Gliederung des deutschen Volksmärchens, die Fabel ist schlicht und naiv erzählt, aber mit mehr Umständlichkeit als poetischem Empfinden. Halb Operette, halb Ausstattungstück, bleibt die Dichtung vieles der duftigen, romantischen Stimmung des Märchens schuldig. Die Musik Akusius Buttykay's, eines unserer Besten, läßt sich in einzelnen schmissigen, aber banalen Walzern, in den Unisonochorsätzen zu Konzessionen an den Galeriegeschmack herbei, findet aber sofort wieder ihre distinguierte, inhaltsreiche Eigenart: die zarte lyrische Wärme, üppig knospende Melodik, rhythmischen Geist, das prächtige, in sanften Farben doch glühende Kolorit. Die Aufführung, in der Frau Kosáry als Vertreterin der Titelpartie mit freundlichem Erfolg auf der Opernbühne debütierte, fand eine herzliche Aufnahme. Eine bemerkenswerte künstlerische Tat, von modernem Theatergeist und höchstem artistischen Empfinden bestimmt,

war die Reprise von Verdi's „Troubadour“. Oberregisseur Dr. Hevesi hat vor allem im Text, in der Darstellung, in der szenischen Belebung der Massen das Drama wieder rekonstruiert: eine Aktion voll Leben und Leidenschaft, voll Farbe und Energie. Der gleiche treibende Pulsschlag ging durch den Gesang der Solisten, durch das von Herrn Abrányi mit temperamentvoller Rhythmik beherrschte Orchester. Der reiche melodische Schwung, die innere Glut, Schönheit und Kraft der Musik traten gleich hinreißend in Erscheinung. Dazu kam eine Ausstattung von so vollendeter stilistischer Eigenart, so bezaubernder Stimmungspracht, wie man sie auf unserer Bühne noch nicht geschaut hatte. Diese Modernisierung des Dekorationswesens, durch die wir den Anschluß an die großen führenden Bühnen Deutschlands gewonnen haben, ist das Verdienst des Regierungskommissars Grafen Bánffy, der sämtliche Entwürfe selbst gezeichnet hatte, und der eben im Begriffe steht, eine Inszenierung der „Zauberflöte“ und der „Entführung aus dem Serail“ vorzubereiten, die trotz München vorbildlich für eine stilgemäße Bühnenbelebung der beiden Werke zu werden verspricht. Die Aufführung des „Troubadour“ vereinigte überdies vier der schönsten Stimmen des Theaters, jene der Damen Medek (Leonore) und Fodor (Azucena), der Herren Környei (Manrico) und Rózsa (Luna), zu einem prächtigen Ensemble. — In der mit arbeitsfreudiger Energie betriebenen Aufrollung des Novitätenprogramms erschien nun auch — nach „Elektra“ und dem „Rosenkavalier“ — Richard Strauß' „Salome“ auf der Bühne der königlichen Oper, von der die religiösen Bedenken des früheren Unterrichtsministers das Werk bisher ferngehalten hatten. Sonderbarerweise gereichte die Vertrautheit des Publikums mit dem Stil dem Eindruck der Novität zum Nachteil. Der raffinierte Bluff verpuffte. Allerdings blieb die von Stefan Kerner geleitete Aufführung namentlich im orchestralen Teil den geistvollen, zuweilen freilich auch seelenvollen Intentionen des Tondichters manches schuldig. Die Titelpartie sang das schöne Fräulein Dömötör. Eine kindlich-naive, von jeder perversen Disposition freie Salome, deren leicht gefügter Sopran vom Orchester an den entscheidendsten Stellen verschlungen wurde. Ein vortrefflicher Herodes war Herr Gábor, ein würdevollster Jochanaan Herr Szemere. Das herrliche, von allen bisherigen Formen abweichende Szenenbild war von dem Komponisten selbst approbiert worden. — Die unerläßliche Ergänzung des Künstlerensembles wurde mit dem Versuch der Lösung der Dirigentenfrage in Angriff genommen. Graf Bánffy hat nach einem sehr erfolgreichen Probegastspiel (mit der Leitung von „Tosca“, „Butterfly“ und „Aida“) den vorzüglichen italienischen Kapellmeister Egisto Tango — der längere Zeit an der Berliner Komischen Oper gewirkt hat — engagiert. Tango ist jedoch nur für wenige Monate der Saison frei, und so bleibt die endgültige, gründliche Sanierung des Kunstinstitutes noch immer dem großzügigen Orchesterleiter vorbehalten, den man nicht finden kann oder will.

Dr. Béla Diósy

**CHEMNITZ:** Das Ereignis der Spielzeit war die „Zauberflöte“, die Oberregisseur Diener für die Chemnitzer Bühne künstlerisch bedeutsam neu eingerichtet und inszeniert hat. Sonst gab sich der Spielplan wenig anregend. Die gute neuere deutsche und die klassische Oper muß immer noch hinter den gröberen Ausländern zurückstehen. Es ist zu hoffen, daß der neue Direktor Tauber, dessen sichere Hand allenthalben schon spürbar ist, den Plan fördernd beeinflussen wird. Als Neuheiten kamen die blutrünstige „Tosca“, die man ablehnte, Kienzl's undramatischer, melodischer „Kuhreigen“ und die Pantomime „Der verlorene Sohn“ von André Wormser heraus. Einer Anzahl minderwertiger Wagner-Aufführungen unter Malata folgten zuletzt qualitativ bessere unter Dr. Ottzenn, dem zweiten Kapellmeister. R. Oehmichen

**DANZIG:** Der diesjährige Spielplan hat sich bis jetzt, mit Ausnahme der ausgegrabenen Oper „König für einen Tag“ von Adam, von allen Novitäten ferngehalten. Desto eifriger war die Operette, auf deren Gebiet fast keine der „wertvollen Neuschöpfungen“ unberücksichtigt blieb. Von Gästen vermochte Walter Kirchhoff auf kurze Zeit das Interesse an der Oper zu beleben. Karl Frank

**DESSAU:** Auch die dieswinterliche Spielzeit wurde am 1. Oktober mit einem Werke Richard Wagners eröffnet. Man hatte den „Tannhäuser“ gewählt, dem des weiteren noch die „Meistersinger“ und „Der fliegende Holländer“ folgten. Neu einstudiert erschienen „Waffenschmied“, „Hans Heiling“, „Maurer und Schlosser“ und Auber's „Stumme von Portici“, in der des öfteren Adelaide Andrejewa-Skilondz von der Berliner Hofoper als Elvira mit starkem Erfolge gastierte. Eine künstlerische Tat bedeutete die Neuinszenierung von Richard Strauß' „Ariadne auf Naxos“. Sämtliche Dekorationen und Kostüme waren in prächtigster Art genau nach dem Stuttgarter Muster hergestellt. Der musikalische Teil kam mit Margarete Siems (Dresden) als Zerbinetta unter Franz Mikoreys ausgezeichnete Führung zu vollster Geltung. — „Das Nothemd“, ein Bühnenspiel in drei Aufzügen, Dichtung und Musik von Victor von Woikowsky-Biedau erlebte am 26. Januar im Herzöglichen Hoftheater unter Franz Mikorey seine Uraufführung. Das in jedweder Beziehung ganz vorzügliche Textbuch behandelt den alten Glauben an geheimnisvolle, in höchster Notschützende Kräfte, die der Zauber unberührter weiblicher Reinheit in ein Linnengewand webt. Die Handlung selber spielt im Mittelalter, wodurch der Autor einen wirkungsvollen Hintergrund für die Entwicklung seines dramatischen Motivs gewinnt. Weniger bedeutungsvoll als das Buch erscheint die Musik. Der Komponist wandelt, abgesehen von etlichen eingestreuten Landsknechtsweisen, fast durchweg in Wagnerschen Bahnen und verzichtet so auf eine persönliche Eigennote. Die Aufführung ging flott vonstatten und hinterließ beim großen Publikum sichtlich einen lebhaften Eindruck. Der anwesende Komponist wurde lebhaft gerufen. Ernst Hamann

**DRESDEN:** Nach einer Neueinstudierung von Ernst von Dohnanyi's Pantomime „Der Schleier der Pierrette“, die dem musikalisch wertvollen Werke wieder einen vollen Erfolg

brachte, erlebte die einaktige Spieloper „Tante Simona“ von demselben Komponisten im königlichen Opernhaus ihre Uraufführung. Das Textbuch von Viktor Heindl bietet eine dramatisierte Anekdote in bühnenwirksamer Aufmachung, kann aber innere Anteilnahme ebensowenig erwecken wie die Musik, die zwar mitunter anmutig und leichtflüssig, oft aber auch zu lärmend und zu geschwätzig ist. Obwohl der Tonsetzer sich bemüht, allerlei komische Instrumentaleffekte anzubringen, mangelt seiner Musik die ungezwungene natürliche Heiterkeit, der Herzton, der das eigentliche Wesen des Humors ausmacht. Mit Irene von Chavanne, Marie Keldorfer, Minnie Nast, Fritz Soot und Carl Perron in den Hauptpartien gab die Aufführung unter Schuchs Leitung dem durch die Rokokokostüme besonders gefälligen Werkchen einen so glänzenden Rahmen, daß ein freundlicher Achtungserfolg zustande kam, und der Komponist einigen Hervorrufen Folge leisten konnte. Doch ist die wenig belangreiche Kleinigkeit bereits wieder vom Spielplan verschwunden. F. A. Geißler

**DUISBURG:** Durch die Eröffnung des neuen Stadttheaters ist Duisburg mit einem Schlage mit in die vordere Reihe der rheinischen Theaterstädte getreten. In diesem großen, würdigen Rahmen kann nun vor allem einmal der Opernspielleiter Béla Duschak seine hervorragenden Kräfte entfalten und Aufführungen wie „Carmen“, „Tiefland“, „Lohengrin“ usw. zu wahren Sehenswürdigkeiten gestalten. Daß über dem Ausstattungsglanz die musikalischen Werte nicht zu kurz kommen, dafür sorgt namentlich unser tüchtiger Dirigent Alfred Fröhlich, dem ein gutes, reichlich besetztes Ensemble und ein treffliches verstärktes Orchester zur Verfügung stehen. In dem deutsch-patriotischen musikalischen Schauspiel „Theodor Körner“ des sehr kosmopolitischen Belgiers Henri Alfred Kaiser sang unser neuer, stimmlich wie dastellerisch sehr begabter lyrischer Tenor Jacques Sorréze den Titelhelden. Die stürmische Begeisterung der Düsseldorfer Uraufführung vermochte aber der talentvoll komponierte Patriotismus dieser Oper trotz der ausgezeichneten Aufführung nicht zu wecken. Andererseits hat aber das Duisburger Publikum, dem bisher ausgesprochen moderne Opern zu selten geboten wurden, v. Waltershausens interessante Musiktragödie „Oberst Chabert“ entschieden nicht ganz nach Gebühr gewürdigt. Frau Boehm-van Endert hatte mit ihrem Gastspiel als Mignon viel Erfolg, trotzdem sie keine geborene Vertreterin dieser Partie ist. Karl Martin

**ELBERFELD:** Die Saison hat im weiteren Fortgange das nicht gehalten, was der Anfang verheißen; der plötzliche Abgang des ersten Kapellmeisters Hans Wilcken und des Regisseurs Hans Lange mußte störend in den ruhigen Betrieb eingreifen. Da der Dresdener Tenor Adolf Löltgen als Saisongast gewonnen worden, mußte sich auch in der Gestaltung des Spielplans eine gewisse Abhängigkeit von Dresden geltend machen. In müheloser Verwendung seiner glänzenden Mittel wurde Löltgen in der von Walter Gaertner (Köln) temperamentvoll geleiteten „Meistersinger“-Aufführung als Walter Stolzing, sowie als Bajazzo und Evangeli-

mann sehr gefeiert. Karl Armster und Karl Schröder, ehemalige Mitglieder unserer Oper, waren als Holländer, Escamillo, Königsson, Don José gern gesehene Gäste. Neben diesen vortrefflichen Vorstellungen, denen auch „Cavalleria“ sowie „Hänsel und Gretel“ beizuzählen sind, erfuhr Lortzing in seiner „Undine“ und dem „Waffenschmied“ leider eine recht stiefmütterliche Behandlung. In der Operette gab es Altes und Neues. Von Opernneuheiten hat von Waltershausens starkes Talent bekundender Boulevardsketch vom „Oberst Chabert“ hier nicht sonderlich gefallen, besser Heinrich Zoellners „Überfall“, durch den ein volkstümlicher Zug geht. Jacques Sorréze (Düsseldorf) bescherte uns als Lohengrin statt des Wagnerschen Gralsritters einen französisch posierenden Kreuzritter.

F. Schemensky

**GRAZ:** Der Spielplan der Oper ist von einer geradezu beschämenden Fadenscheinigkeit. In der ersten Hälfte des Dezember war wenigstens durch das Gastspiel des einstigen Grazer Stars Carola Jovanovic von der Wiener Hofoper in ihrer Glanzrolle in „Madame Butterfly“ und durch das Auftreten Mattia Battistini's in „Rigoletto“ und „Maskenball“ einige Abwechslung geboten worden. Battistini entzückte nicht minder durch seine auserlesene Technik, als durch sein temperamentvolles Spiel. Am Schluß von „Maskenball“ gab der Künstler ein Beispiel echt italienischer Impulsivität. Als der Beifall Siedegrade angenommen hatte, stellte er sich vor den Vorhang und — sang den Prolog aus „Bajazzo“. Diese Art, sich für Beifall zu bedanken, ist jedenfalls außergewöhnlich. In der zweiten Hälfte des Dezember und in der ersten Hälfte Januar ereignete sich buchstäblich gar nichts, außer man betrachtet eine Neueinstudierung von „Hoffmanns Erzählungen“ als Ereignis.

Dr. Otto Hödel

**HANNOVER:** An der Königlichen Oper gastierte Marguerite Sylva von der „Opéra Comique“ in Paris als Carmen und errang mit ihrem echt rassigen, überaus natürlichen Spiel und ihrem wohldisziplinierten, kunstvoll geschulten Gesang einen stürmischen Erfolg. — Verschiedene Engagementsgastspiele im Heldenentorfach — Schoenert aus München, Vogl aus Mainz und Decker aus Düsseldorf — blieben bislang noch ohne entscheidenden Erfolg. Drei Gastspiele des Baritonisten John Forsell als Don Juan, Scarpia und Telramund brachten diesem Künstler reichste Ehren ein.

L. Wuthmann

**KARLSRUHE:** Die mit großer Spannung erwartete Erstaufführung der Strauß-Hofmannsthal'schen „Ariadne auf Naxos“ vermochte wenig Begeisterung für die neueste Schöpfung der beiden Autoren zu wecken. Die Verbindung der abgeblaßten Molière'schen Komödie „Der Bürger als Edelmann“ mit der gewiß immer geistreichen, in einzelnen Szenen sich schwungvoll erhebenden und prächtig klingenden, wenn auch im ganzen die Tonsprache früherer Werke nicht überragenden Strauß'schen Musik erwies sich als wenig glücklich, so daß die Aufnahme eine sehr kühle war. Trotz der durchaus rühmlichen Wiedergabe, die unter Leopold Reichweins zuverlässiger und vornehmer Führung und der guten Besetzung der Hauptrollen mit Beatrice Lauer-Kottlar (Ariadne),

May Scheider (Zerbinetta) und Pancho Kochen (Bacchus) hochgestellte Ansprüche befriedigte. Unseren erkrankten Heldenentor Hans Tänzler vertrat mit starkem künstlerischen Erfolg Rudolf Berger (Berlin) als Walther Stolzing und Lohengrin, in welchen Partien er vor allem durch seine schönen Stimmittel und die frische Art seines Vortrags bestach. Eine geradezu ideale Verkörperung erfuhr die Tristan-Partie durch Alfred v. Bary (München); ausnehmend schön sang der Bassist Bender von der Münchner Hofoper den König Marke, während Anna Bahr-Mildenburg als Isolde nicht durchweg befriedigte. Um das freiwerdende Fach einer Koloratursängerin an unserer Hofbühne bewarb sich als „Königin der Nacht“ erfolgreich Mary Rudy (Basel).

Franz Zureich

**KIEL:** Die neue Saison wurde im Stadttheater mit der Aufführung von Wagners „Rienzi“ eröffnet. Damit begann zugleich ein neuer Abschnitt der einheimischen Theatergeschichte. Unser schönes neues Stadttheater, das an Stelle des alten Hauses in der Schuhmacherstraße vor einigen Jahren auf dem Neumarkt errichtet ward, hat hinsichtlich seiner Leitung schon mancherlei Wechsel erfahren müssen. Mit Beginn der Saison ist Direktor Carl Alwing als der neue Mann dort eingezogen. Damit ist zugleich das Theater, das bisher in städtischer Regie stand, ihm als Pachtung übergeben. Soweit sich bis jetzt über den neuen Direktor urteilen läßt, besitzt er außer dem erforderlichen Wagemut tüchtiges, mit ernstem Willen gepaartes Können. Durch Engagierung tüchtiger Kapellmeister (Neubeck, Grau) und durch die Erneuerung des Engagements unseres vortrefflichen Orchesters der Musikfreunde sorgte der neue Direktor für die nötige Fundierung der Oper. Unter den Solisten befindet sich gleichfalls manche tüchtige Kraft, so z. B. Otto Kempf und Betty Martel, die sich gelegentlich zweier, in kurzen Intervallen einander folgenden Neuaufführungen, Kaisers „Stella maris“ und von Waltershausens „Oberst Chabert“, ansehnliches Verdienst erwarben. Diesen schließen sich noch an Marta Weber und Theodor Heuser, die in Wolf-Ferrari's „Schmuck der Madonna“ (Maliella, Rafaele) Respektables leisteten. Noch seien erwähnt die gelungenen Aufführungen von „Lohengrin“ (mit Erna Denner als Elsa), „Entführung“, „Holländer“, „Madame Butterfly“, „Zar und Zimmermann“.

Willy Orthmann

**KÖLN:** Im Opernhaus hat jetzt, anderen Wagnerschen Werken sich anschließend, der „Lohengrin“ eine glänzende Neuinszenierung durch Fritz Rémond erfahren, der da wiederum als Regisseur Ausgezeichnetes geschaffen und die schönen kostspieligen Dekorationen in höchst schätzbare Ergänzung mit der lebensvollen Betätigung von Solisten und Chören gebracht hat. Unter Gustav Brechers feinfühlig ins Detail gehender musikalischer Leitung sind die Rolleneinhaber die alten geblieben.

Paul Hiller

**LEIPZIG:** Eine „Aida“- und „Tristan“-Vorstellung führte Anna von Bahr-Mildenburg von der Wiener Hofoper als Amneris und Isolde nach Leipzig. Ihre Amneris absorbierte das Interesse lediglich durch eine namentlich im vierten Akt unvergleichliche Größe und Intensität musik-theatralischen Gestaltens. Gleichwohl

behaupeten sich Frl. Sanden (Aïda) und Herr Urlus (Radames) neben ihr mit hohen Ehren. Die Isolda vermochte die Gastin dagegen stimmlich noch weniger auszufüllen. Wie Rossini's „Tell“, verlangt auch die „Aïda“ dringendst nach einer Neuinszenierung unter dem Oberregisseur der Oper. L. Pierroth (Breslauer Stadttheater), mehr Bariton wie Baß, gab zum Ersatz Rapps auf Engagement den Daland („Fliegender Holländer“), ohne stimmlich seinem Holländer-Partner (Buers) gewachsen zu sein oder die in Charakter, Wesen und Gesang gerade in dieser Rolle so ausgezeichneten Leistung Rapps zu erreichen. Willy Buers, unser erster Bariton, scheidet Ende Januar auf ärztlichen Rat aus dem Opernpersonal aus. Man bedauert lebhaft, daß wieder eine sehr schöne Stimme Leipzig verloren geht, obwohl man auf die regelmäßige Mitwirkung des Künstlers oft mehr wie dem Publikum erwünscht und der Intendanz ohne Schwierigkeiten möglich verzichten mußte. . . . Wenn ich dies schreibe, sehe ich den redaktionellen Rotstift ob diesen „lokalen Verhältnissen“ schweben. Wenn ich aber bekenne, daß höhere Pflichten mir die Feder führen? Wenn ich damit meinen, in Heft 8 an dieser Stelle begangenen Irrtum eingestehen muß, daß „Aïda“ nach wie vor durch Operndirektor Otto Lohse dirigiert wird? Wenn ich aber meinen Unkenruf vom drohenden Niedergang der Leipziger Oper gleich damit fortsetzen muß, daß, nach der letzten Aufführung zu schließen, nun auch schon der von uns im vorigen Heft noch nicht erwähnte „Fliegende Holländer“ zu den in früheren Jahren stets vom ersten Kapellmeister (Hagel, Pollak) und, was ich sogar bezweifle, nur ganz ausnahmsweise einmal vom zweiten (Porst) dirigierten wichtigen Werken gehört, die mit den in meinem früheren Bericht erwähnten in die Hände des zweiten Kapellmeisters abwanderten? Nach Mitteilung der Operndirektion sind diese Werke entweder, wie „Don Juan“ und „Zauberflöte“, seit Lohses Amtsantritt noch nicht wieder im Spielplan erschienen (allein die „Zauberflöte“ winkt und „Figaros Hochzeit“ ward wieder aufgenommen) oder bei seinem Amtsantritt bereits dem zweiten oder („Schmuck der Madonna“ unter Pollak gesehen, wird von einem Fortschritt der Leipziger Oper nach den jetzigen Aufführungen dieser Werke wohl nicht reden können! Lohse kann nicht alles dirigieren. Gewiß nicht! Verlangen müssen wird man aber — und dies gerade aus hohem Respekt vor dem imponierenden, wenn auch an Feinheit dasjenige Pollaks nicht erreichenden Können dieses ausgezeichneten Opernchefs — daß Lohses, viermal im Jahre durch je zwei-

wöchentlichen Urlaub nach Brüssel (Monnaie-Theater) unterbrochene Leipziger Tätigkeit stärker auf Leipzig konzentriert bleibt, und daß er selbst darüber wacht, daß der Direktionstätigkeit des zweiten und dritten Kapellmeisters in der Auswahl der von ihnen zu leitenden Werke die angemessenen Grenzen ihres Machtbereichs gezogen werden. Solange das nicht geschieht, ist es Pflicht des unabhängigen und allein im Namen und zum Besten der Kunst wirkenden Opernreferenten, den Finger auf wunde Stellen im jetzigen Leipziger Opernbetrieb zu legen und klipp und klar festzustellen, daß eine wichtige Oper nach der anderen in die Hände des zweiten und dritten Kapellmeisters gelangt ist, für deren Leitung diese Herren wohl schwerlich engagiert sein dürften. Geht es aber so weiter, so wird man in kurzer Zeit von einem Niedergang der Leipziger Oper nicht nur reden dürfen, sondern auch reden müssen. — Unser Helden-tenor und Siegfried Jacques Urlus, die herrlichste Stimme der Leipziger Oper, verabschiedete sich zum Urlaub ins Land Dollarica. Damit geht ihr abermals auf längere Zeit eine Stimme und eine warmblütige Sängerpersönlichkeit, ein bedeutender Florestan, Siegmund und Tristan verloren, an der sie in den letzten Jahren wie jede große städtische Bühne immer empfindlicher Mangel leidet. — Das Russische Ballet, jene einzigartige Mischung von alter höfischer Balletkunst, russischem elementaren Naturalismus, mimisch-dramatischer und modern-malerischer Ensemblekunst Fokins und Benois', füllte mit seinen Glanzstücken der „Sylphiden“, „Kleopatra“ und „Karneval“ (Schumann) zweimal Kasse und Haus. — „Zauberflöte“, „Figaros Hochzeit“ und „Fidelio“ erschienen unter Lohses ausgezeichnete Direktion (die Mozartschen Opern mit verkleinerter, originaler Orchesterbesetzung) wieder im Spielplan. Wir freuen uns, daß unsere an der Opernleitung und an der Tatsache einer wachsenden Abwanderung wichtiger Opern in die Hände des zweiten und dritten Kapellmeisters an dieser Stelle geübte Kritik somit nicht fruchtlos geschrieben wurde. Walter Niemann

MAINZ: Nachdem unsere Bühne als der ersten eine die Straußsche „Ariadne“ in hochzubewertender Einstudierung und Ausstattung auf das Repertoire gebracht hatte, ließ sie es sich angelegen sein, nach mannigfachen wenig geglückten Versuchen den Freunden lustiger Operettenmusik, von denen unsere Rheinstadt ein stattliches Kontingent zu stellen vermag, etwas Neues und Verlockendes zu bieten. So hielt denn am Neujahrstag der „Liebe Augustin“ von Leo Fall auch hier seinen Einzug, und man darf wohl guten Gewissens konstatieren, daß dieses abwechslungs-volle Gemisch übermütiger Laune und gemütvoller Rührseligkeit einen günstigen Eindruck beim Publikum hervorrief. Freilich große Erwartungen hinsichtlich Originalität und Geist wird man auch an diesen neuen „Fall“ nicht stellen dürfen, und der Blödsinn, der hier wie immer als Mittel zum Zweck die Handlung stark überwuchert, ist wohl nicht bedenklicher aufzufassen, als bei den sonstigen Operetten die starkgepfefferten Situationen und Anzüglichkeiten, von denen sich „Der liebe Augustin“ erfreulicherweise fernhält. — Dem Mangel eines

ausreichenden Heldenbaritons, worunter unsere Opernaufführungen durch die Krankheit Fritz Rupps sehr zu leiden haben, suchte die Direktion durch Gäste zu begegnen. Willy Junior vom Freiburger Stadttheater, der auf Engagement den Holländer sang, vermochte weder stimmlich noch darstellerisch zu interessieren, während Loni Meinert (Senta) und Joseph Vogl (Erik) für ihre musikalisch tüchtigen und charakteristisch aufgefaßten Leistungen lebhaften Beifall ernteten. Mit der temperamentvoll behandelten Orchesterleitung bewährte Albert Gorter aufs Neue wieder seinen anerkannten Ruf als großzügiger, feinempfindender Wagnerinterpret.

Leopold Reichert

**MANNHEIM:** Dem neu inszenierten „Tannhäuser“ folgten „Der fliegende Holländer“ und „Lohengrin“, ebenfalls nach den Entwürfen von Ottomar Starke neu ausgestattet und nicht sehr glücklich, wenn auch annehmbarer als der „Tannhäuser“. Sämtliche Wagner-Dramen werden demnächst in einem Zyklus zu volkstümlichen Eintrittspreisen gegeben, „Lohengrin“ und „Meistersinger“ außerdem zum Einheitspreise von 40 Pfg. per Platz. Als Novitäten hatten Anselm Götzls „Zierpuppen“ und die altwiener Tanzbilder „Die Jahreszeiten der Liebe“, Musik nach Schubert, freundlichen Erfolg. Zu den Gastspielen von Lilli Hafgren-Waag, Eva Clairmont und Charles Cahier gesellten sich erfolglose Gastspiele auf Engagement; nur Karl Mang von der Berliner Hofoper wurde als Baßbuffo verpflichtet.

K. Eschmann

**NÜRNBERG:** Die mit Herbstbeginn einsetzende neue Spielzeit brachte bedeutende Veränderungen von Haupt und manchen Gliedern unserer Oper. Als erster Kapellmeister für Wagner und große Oper fungiert jetzt Fritz Stiedry; zweiter Kapellmeister, für italienische Oper usw., ist Josef Bach. Das Fach der Hochdramatischen wurde durch Milla Kühnel neu besetzt, die, im Besitze einer schönen Stimme, besonders auch als intelligente Darstellerin sich hervortut. Die jugendlich-dramatische Minny Leopold ist eine vielversprechende Anfängerin, deren Stimme aber noch der Reifung bedarf. Viel Beifall, namentlich als Wagnersänger, findet der Heldenbariton Gustav Dramsch, während der lyrische Tenor Eugen Transky nicht ganz das hielt, was man anfangs von ihm erwarten konnte. Von den bisherigen bewährten Kräften sind geblieben der Heldentenor Franz Costa, die ausgezeichnete, in ihrer Kunst immer weiter fortschreitende Koloratursängerin Stella Eisner und nach ihrem Übergang von der Operette zur Oper Lena Heide, die mit schönem Gelingen die Gänsemagd in den „Königskindern“, die Maliella im „Schmuck der Madonna“ u. a. singt. — Aus einer größeren Zahl von Gästen sei nur Baklanoff erwähnt, der mit ungeheurem Beifall den „Rigoletto“ sang. — Die bemerkenswertesten Neuaufführungen waren „Oberst Chabert“ und „Schmuck der Madonna“, beide in diesen Blättern schon von anderer Seite genügend besprochen. — Die Frage der Gründung eines städtischen Orchesters, das aus der Verschmelzung der Theaterkapelle mit dem Philharmonischen Orchester hervorgehen und die Funktionen beider übernehmen soll, harret trotz ihrer Dring-

lichkeit noch immer der Entscheidung durch die Stadtvertretung.

Dr. Steinhardt

**PARIS:** Die Große Oper hat „Fervaa!“ von Vincent d'Indy mit großem Erfolg in ihren Spielplan aufgenommen. „Fervaa!“ wurde im Jahre 1897 in Brüssel gegeben und erst im folgenden Jahr in Paris in der Komischen Oper. Was ihm damals am meisten schadete, war die auffallende Verwandtschaft des Stoffes mit Wagners „Parsifal“, die dazu führte, daß man auch die Musik zu sehr als wagnerisch verketzerte. Es blieb damals in Paris bei zwölf Vorstellungen. Diesmal war aber der Eindruck ein viel tieferer, als vor neun Jahren. Nach jedem der drei Akte wurden die Darsteller dreimal oder viermal hervorgerufen und der Beifall hatte nichts Gemachtes.

Felix Vogt

**POSEN:** Mit „Oberst Chabert“ von Waltershausen begonnen, brachte die Saison bisher „Mignon“, „Tiefland“, „Troubadour“, „Robins Ende“ (Künneke), „Bajazzo“, „Tristan“, „Carmen“ (Sylva-Gastspiel), „Versiegelt“, „Hänsel und Gretel“, „Kuhreigen“. Als zeitgemäße und beachtenswerte Neuerung ist die Regieführung durch einen Kapellmeister (Dr. Lothar Wallerstein) zu erwähnen. Die Operette beschränkte sich auf Offenbach, Alt-Wiener Werke und Heuberger („Opernball“), und das Publikum ist es zufrieden.

A. Huch

**RIGA:** Neu einstudiert gab man nach längerer Zeit wieder einmal den „Ring des Nibelungen“. Direktor von Maixdorff hatte die Darbietung insofern entschieden abgeschwächt, als er zum ersten die einzelnen Werke in allzu weit auseinanderliegenden Intervallen erscheinen ließ und zum andern Regie und musikalische Leitung in verschiedene Hände legte. Infolge dieser unzweckmäßigen Anordnung stellten sich szenische und orchestrale Differenzen heraus, die den musikalisch-dramatischen Auf- und Ausbau nicht selten gefährdeten. Die Hauptpartien erfuhren zumeist eine tüchtige Verkörperung. Im Vordergrund standen die Damen Hösl (Brünnhilde), Widhalm (Sieglinde, Guttrune) und Ulrich (Fricka, Waltraute). Auch die Herren Mergelkamp (Wotan, Gunther), Aigner (Alberich), Neubauer (Sigmund), Dr. Jung, (Fafner, Hagen) und Stilp (Mime) boten mehr oder minder lobenswerte Leistungen. Der Siegfried des Herrn Neubauer wurde durch stimmliche Müdigkeitserscheinungen getrübt, der Loge des Herrn Rösner war darstellerisch verzeichnet. Die Chor- und Ensemblesätze gelangen recht brav und das unter Leitung der Herren Pitte-roff (Walküre, Götterdämmerung) und Wetzler (Rheingold, Siegfried) stehende Orchester — für derartige Aufgaben nunmehr in allen Gruppen ausreichend und vollzählig besetzt — spielte mit dem vollen Einsatz seines ausgezeichneten Könnens. — Als Novität ging jüngst Bittners Oper „Der Musikant“ über die Bühne. In dichterischer und dramatischer Beziehung steht das Werk auf bedenklich schwachen und unsicheren Füßen, nach musikalischer Richtung hin dagegen bekundet der Autor Begabung und Geschick. Und doch muß seine Musik im ganzen als verfehlt bezeichnet werden, da sie sich mit den szenischen Vorgängen nicht zu decken vermag.

Carl Waack

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN



**R**OSTOCK: An dem Baritonisten Paul Stiegler besitzt unser Theater eine hervorragende Kraft. Der überaus günstige Eindruck, den der Sänger bei seinem ersten Auftreten als Holländer machte, wurde durch seine weiteren Rollen, namentlich als Wotan, Matthis (im „Polnischen Juden“) und Oberst Chabert bestätigt. Als wertvollste Neuheit brachte unsere Bühne den „Oberst Chabert“ von Waltershausen. Die Meinungen über den musikalischen Wert des Werkes sind geteilt, fürs große Publikum ist die Musik jedenfalls schwer verständlich, und die Sänger haben eine bedeutende, nicht immer dankbare Aufgabe zu lösen. Der tiefe musikalische Gehalt des „Chabert“ erschließt sich nur dem ernsteren Studium. Aber gerade daraus gewinnt man die Überzeugung einer bedeutenden Arbeit, die weit über den Durchschnitt der gegenwärtigen Opernneuheiten sich erhebt. — In der Weihnachtszeit wurde Humperdincks „Hänsel und Gretel“ mit Elsa Stieber und Frieda Schrötter nach langer Pause wieder aufgenommen und bewährte seinen alten, unverwüstlichen Märchenzauber.

Prof. Dr. Wolfgang Golther  
**S**T. PETERSBURG: Der umgebaute Opernsaal im Konservatorium wurde mit einer szenisch neu eingerichteten Aufführung von Tschaikowsky's „Eugen Onégin“ eingeweiht. Damit hat die Direktion des neuen Opernunternehmens, das sie „Musikdrama“ nennt, ein geradezu bedeutsames Ereignis geschaffen. Die Pracht der Dekorationen und Kostüme ist bewunderungswürdig und wird allabendlich stürmisch bejubelt. Außer Tschaikowskys Meisterwerk kamen noch Wagners „Meistersinger“ unter Georg Schnéevoigts Leitung zum erstenmal in russischer Übersetzung und gänzlich strichlos zur Aufführung und begegneten einer begeisterten Aufnahme. Bernhard Wendel

**S**TETTIN: Als eine der ersten Provinzbühnen bemächtigte sich unser Stadttheater (Direktor Illing) der „Ariadne auf Naxos“ von Richard Strauß. Voll von hoher Geisteskultur, dennoch ein unter feinerwogener Stilvermengung künstlich gezeugter „Homunculus“, verlangt dieser neueste Strauß Finessen, die hierorts nicht feil waren, am wenigsten bei der in der hohen Lage versagenden Ariadne-Vertreterin. Das Publikum blieb bei dieser reflektierten Kunst lau. Mehr nach seinem Sinn war die andere Neuheit der Spielzeit: Wolf-Ferraris „Schmuck der Madonna“. Die treffliche Marie Ebner als „Malicella“, der brauchbare Tenor Pistori und der strebsame neue Kapellmeister Jalowetz kennzeichneten darin unser relativ gutes, eigentlich nur im lyrischen Tenor und besonders im ersten dramatischen Fach Blößen zeigendes Personal. Ulrich Hildebrandt

**S**TRASSBURG: Nach gründlicher Neueinstudierung kam unter Pfitzners Leitung und Regie der arg verstaubt gewesene „Lohengrin“ glänzend heraus (Wilke und Hofmüller alternierend). Die neuen Dekorationen standen teilweise mit unserem Bühnenraum im Mißverhältnis. — Als Novität erschien Bogumil Zepler's „Monsieur Bonaparte“, eine richtige komische Oper, mit wirksamem Hintergrund (Ägypten), amüsanten Handlung, leicht hinfließender, melodischer Musik — nicht immer ganz originell —,

aus Humor und etwas Rühsamkeit treffsicher gemischt. Die von Fried geleitete flotte Aufführung (Schützendorf und Batteux die beiden Napoleons) brachte dem anwesenden Komponisten einen freundlichen Erfolg. — Nicht so töricht, wie die meisten anderen Weihnachtsstücke erwies sich „Kasperle als Freiersmann“ von E. Strasburger und K. Malkowsky, vor allem durch seine lustigen exotischen Szenen, zu denen Gustav Lazarus eine ansprechende, leichte Musik geschrieben hat. Erwähnenswert aus dem im ganzen etwas matten Repertoire ist noch Wolf-Ferraris reizende Oper „Die neugierigen Frauen“, sodann die Wiederaufnahme von Pfitzners Neueinstudierung der „Meistersinger“, in deren Wiederholung Pfitzner selbst im dritten Akt für den plötzlich erkrankten Beckmesser einsprang — wohl ein theatrales Unikum! — Im übrigen steht die hiesige Kunstwelt vor dem bedeutsamen Ereignis der Neueinstellung eines städtischen Intendanten, an Stelle des scheidenden Wilhelmi. Wen der etwa 100 Bewerber wird die Wahl treffen? Und wäre es, nachdem wir in Pfitzner (der kürzlich zum Professor ernannt wurde) einen Operndirektor bereits haben, nicht zweckmäßiger, statt einer übergeordneten Instanz, die, ob fachmännisch oder nicht, nur zu leicht Reibungen auslösen kann, einfach einen koordinierten Schauspielldirektor zu ernennen und das Verwaltungstechnische den städtischen Organen zu überlassen? Dr. Gustav Altmann

**S**TUTTGART: Noch stehen wir mitten in der Neuorganisation des Opernensembles. Einige neu engagierte Kräfte, wie der Heldenbariton Josef Tyssen, der als Siegmund und Siegfried in der ersten diesjährigen Gesamtaufführung des „Ring“ und als „Bajazzo“ festeren Fuß hier faßte, der Wiener lyrische Tenor Ritter und die Bedeutendes versprechende Lilly Hoffmann-Onegin, dürfen jetzt schon als gute Gewinne betrachtet werden. An anderer Stelle, für das Fach des Heldenbaritons, der Opern-Soubrette, des seriösen und Buffo-Basses und der Altistin stehen aber noch Fragezeichen. Es wird noch fleißig weiter gastiert, debütiert und — negiert. Da man aber mit Eifer und Ausdauer nach den erforderlichen Kräften zur Ausfüllung vorhandener und bald entstehender Lücken sucht, so wird die geübte Geduld der Opernfreunde wohl bald belohnt werden. Nach den Ereignissen der „Strauß-Woche“ bildet jetzt die von Max v. Schillings und Emil Gerhäuser geleitete, szenisch und musikalisch stark und groß wirkende Neugestaltung des „Ring“ die bedeutendste künstlerische Erhebung. Sofie Palm-Cordes als Brünnhilde, Hedy Iracema-Brügelmann als Sieglinde, Josef Tyssen als Siegmund und Siegfried, Emil Holm als Hunding, Hagen und Fafner, Felix Decken als Mime gaben voll ausgereifte künstlerische Leistungen. Einen Wotan hatten wir nicht zur Verfügung. Büttner (Karlsruhe) und Perron (Dresden) traten hilfsbereit und höchst erfolgreich ein.

Oscar Schröter

## KONZERT

**A**GRAM: Die diesjährige Konzertsaison leidet sichtlich unter den allgemeinen prekären

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Verhältnissen. Der Chorverein „Kolo“ brachte aus Anlaß seines 50jährigen Bestandes eine erfolgreiche Aufführung von Wolf-Ferrari's „Vita nuova“ und einer neuen Komposition des Vereinsdirigenten Andjel „Südslawische Rhapsodie“, die den jungen Komponisten als trefflichen Beherrscher modernen Orchester- und Vokalsatzes zeigte. In den bisherigen Soireen der Kammermusikvereinigung erfreute Rosenthal mit der ganz ausgezeichneten Wiedergabe der Hammerklaviersonate und einer Reihe Chopinscher Werke sein begeistertes Publikum. Victor Heim, der eminente Wiener Vortragskünstler, sang in wahrhaft künstlerischem Geiste altitalienische Lieder, Brahms und vor allem Schubert so, wie wir es seit Gustav Walter nicht mehr hörten. Das Rosé-Quartett reiht sich mit seinem auf klassischer Höhe stehenden Spiel in die allererste Reihe reproduzierender Künstler.

Ernst Schulz

**AUGSBURG:** Neben der schon in Heft 5 gewürdigten deutschen Erstaufführung des „Franz von Assisi“ Gabriel Pierné's nahmen in der ersten Saisonhälfte besonders die von Ossip Gabrilowitsch mit dem Münchner Konzertvereinsorchester unter Zuziehung hervorragender Solisten veranstalteten Konzerte das verdienteste Interesse in Anspruch. Gabrilowitsch wandelt als Dirigent seinen Gradus ad Parnassum mit der unfehlbaren Sicherheit des ungewöhnlich begabten Menschen. Wenn man in Betracht zieht, daß der Künstler immer nur von Fall zu Fall mit dem Orchester zu tun hat, so muß man um so mehr die enorme geistige Konzentrationsfähigkeit bewundern, mit der er, frei aus dem Gedächtnis, technisch überlegen beherrschend und musikalisch den vielgestaltigsten Entwicklungsphasen instinktiv gerecht werdend, Werke wie Rimsky-Korssakow's „Scheherazade“, Tschaikowsky's „Romeo und Julia“, Brahms' zweite Symphonie und anderes zur Wiedergabe bringt. Den Solisten seiner beiden Konzerte brauche ich keine Hymnen zu singen: die Namen Pablo Casals und Moriz Rosenthal sprechen für sich. Noch ein anderer Meister des Cellospiels, Julius Klengel, der gemeinschaftlich mit Fritz von Bose und dem Stuttgarter Baritonisten Otto Freytag konzertierte, sowie als weitere klavieristische Größe Max Pauer, wurden freudig begrüßt. Der Geiger Hegedüs, assistiert vom Pianisten Ed. Bach (München), ließ sich ebenfalls wieder mit Erfolg hören. Von einheimischen Veranstaltungen erwähne ich noch ein vom Städtischen Orchester gegebenes Symphoniekonzert, dessen solistischen Teil letztgenannter Künstler mit dem gediegenen Vortrag der symphonischen Variationen von César Franck bestritt, während der Konzertmeister Wilhelm Wolf sich durch die Leitung der Phantastischen Symphonie von Berlioz und des „Tasso“ von Liszt als aussichtsreicher Dirigent betätigte.

Otto Hollenberg

**BARMEN:** In der immer stärker schwellenden Konzertflut erhalten sich die bewährten Veranstaltungen der großen Chorvereinigungen als ruhende Pole. Die Konzertgesellschaft unter Stronck erhartete mit Webers „Euryanthe“ und Mendelssohns „Paulus“ den Ruf des Chors und des Orchesters neu, und auch das gemischte Programm, in dem Emil Sauer die größte Be-

geisterung hervorrief und in der Gesellschaft von Beethovens Fünfter zwei Chöre von Richard Wetz Beachtung fanden, war reich an Anregung. — Der Volkschor begann mit „Fausts Verdammung“; Inderau führte das Orchester zu echtem Erfolge, während dem Chor die Schwäche der Männerstimmen besonders hinderlich wurde. Ein stimmlich und im dramatisch bewegten Vortrag hervorragender Mephisto war Leopold von Ulmann. Regers Serenade für zwei Orchester wirkte mehr interessant als überzeugend. Telmanyi siegte mit Saint-Saëns' h-moll Violinkonzert. Die „Messias“-Aufführung war löblich. — Ihre treue und große Gemeinde finden stets die Symphoniekonzerte des Städtischen Orchesters unter Höhne und die Abende von Frau Saatweber-Schlieper; auch das Streichquartett brachte manches Schöne. Nimmt man noch die kammermusikalischen Veranstaltungen der Lehrer der Musikbildungsanstalten hinzu, so ergibt sich eine sehr rege, wenn auch nicht immer ganz glückliche Pflege der intimen Tonkunst.

Dr. Gustav Ollendorff

**BERLIN:** Heinrich G. Noren, zuerst durch sein Orchesterwerk „Kaleidoskop“ in weiteren Kreisen bekannt geworden, mit dessen Violinkonzert Alexander Petschnikoff auf dem letzten Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins einen durchschlagenden Erfolg erzielte, führte mit dem verstärkten Philharmonischen Orchester eine neue Symphonie in h, „Vita“ genannt, auf. Die vier Sätze des Werkes tragen die Überschrift „Prolog“, „Skepsis“ (Scherzo bizzarmento), „Einst“ (Andante serioso) und „Lebenslust“ (Allegro con spirito). Nicht das Leben selbst, sondern ein sinnendes, reflektierendes Zurückschauen auf bisher Erlebtes aus der Perspektive der erreichten Lebenshöhe will der Tondichter in den ersten drei Sätzen geben; im Finale kommt dann eine derbe, übermütige Lebenslust zu ihrem Rechte. Aus plastisch-klaren Motiven versteht der Tonsetzer seine Perioden aufzubauen, vor allem aber interessiert er durch den Farbenreichtum der Orchesterbehandlung, die schon bei seinem Erstlingswerk fesselte. Dieses bildete auch an diesem Abend den Schluß des Programms, in dessen Mitte drei Gesänge für Alt mit Orchesterbegleitung standen, von Emmi Leisner herrlich zur Geltung gebracht. Noren dirigierte seine Musik mit voller Beherrschung des Instrumentalkörpers. — Das 7. Nikisch-Konzert begann mit der Berlioz'schen Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini“ und schloß mit der Symphonie in F von Tschaikowsky; dazwischen lag das Klavierkonzert in c von Saint-Saëns, das der französische Pianist Alfred Cortot schwungvoll im Ausdruck, blitzsauber in technischer Hinsicht zur Geltung brachte, und als Novität eine symphonische Burleske von J. G. Mraczek. Der Tondichter führt uns darin die sieben Abenteuer der bösen Buben „Max und Moritz“ recht umständlich lang, mit wahrer Freude an Klanghäßlichkeiten in Straußscher Manier vor. Trotz mancher interessanter Einzelheiten in der Farbenmischung hat wohl kaum jemand unter den Hörern Freude an dieser Musik gehabt, man war heilfroh, als endlich diese höchst unmusikalische Musik ein



Ende nahm, für die sich der Dirigent so energisch ins Zeug legte. — Ludwig Wüllner gab einen Melodramenabend, in dem er eine Reihe Gedichte zu Musik von verschiedenen Tonsetzern höchst wirkungsvoll deklamierte. Den tiefsten Eindruck machte er mit „Hektors Bestattung“ aus Homers Ilias in der Übersetzung von J. H. Voß, zu der Botho Sigwart begleitende Musik geschrieben hat; der Komponist spielte sie selber. Weniger wollte mir Uhlands „Das Schloß am Meer“ mit Musik von Richard Strauß und noch weniger Heines „Wallfahrt nach Kevlaar“ mit Musik von Hub. Cuypers behagen; in beiden kommt es nicht viel weiter als zu ein paar das Dichterwort störenden Phrasen. Besser schien mir desselben Komponisten Begleitung zu einem Stück von M. Greif „Das klagende Lied“, einer grausigen Geschichte, in der Wüllner sich ganz besonders als Meister des gesprochenen Wortes zeigen konnte. — Max Fiedler dirigierte an der Spitze der Philharmoniker einen Beethovenabend: Leonoren-Ouvertüre No. 3 und die beiden Symphonien No. 3 (Eroica) und No. 5 in c. Mit derselben Hingabe an die Beethovensche Musik, wie neulich an den beiden Brahmsabenden, faszinierte er die Spieler wie die Hörer, holte er mit seiner Art alles aus den Partituren heraus, was an Kraft, an erhabener Schönheit darin schlummert. Man folgte der Entwicklung der Sätze mit höchster Seelenspannung, man erlebte den Inhalt, hörte nicht nur zu. Max Fiedler muß fortan als einer der bedeutendsten Orchesterdirigenten eingeschätzt werden.

E. E. Taubert

In einem Extrakonzert des Philharmonischen Chors führte Siegfried Ochs außer dem Brahms'schen „Requiem“ (mit Anna Kaempfert und William Pitt Chatham als trefflichen Solisten) erstmalig den „121. Psalm“ von Oskar von Chelius auf, ein groß angelegtes, vortrefflich gearbeitetes, von wirklicher Religiosität erfülltes Werk. Hervorgehoben sei daraus der prachtvolle am Anfang und Ende verwendete Choral, das liebliche Duett der zwei Frauenstimmen (Frau Kaempfert und Lia Autenrieth) und das große Orchesterzweischenspiel vor dem Schlußteil; nicht auf derselben Höhe schienen mir das Tenorsolo (Gustav Werner) zu stehen. — In gute Erinnerung brachte sich der Geiger Wladislav Waghalter; er brachte u. a. das dankbare, durch farbenreiche Instrumentation und packende Melodik ausgezeichnete Konzert seines Bruders Ignaz Waghalter zur Aufführung, der die Leitung des begleitenden Blüthner-Orchesters übernommen hatte. — Der junge Geiger Eddy Brown, der von Edmund Behm begleitet wurde, hat technisch kaum noch etwas zuzulernen; auch ist seine musikalische Auffassung gesund und verständnisvoll. Hoffentlich wird sein großes Talent durch zu vieles Konzertieren nicht vor der Zeit zugrunde gerichtet. — Zu einem gemeinsamen Konzert, in dem hauptsächlich Werke von Emanuel Moor zum Vortrag kommen sollten, hatten sich der Geiger Robert Pollak und der Pianist Maurice Dumesnil vereinigt, doch mußte letzterer, da der Geiger infolge Krankheit im letzten Moment absagte, das Programm allein bestreiten. Er erwies sich als ein geistig ausgereifter Künstler; seine Technik ist erstklassig, dazu entwickelt er in

den Kantilen einen warmen, blühenden Ton. Jedenfalls wußte er besonders für das prächtige Es-dur Konzert Moors (Philharmonisches Orchester unter Hildebrand) zu interessieren, das nachdrücklich empfohlen werden kann. — Alexander Petschnikoff, der mit seiner Frau das Bachsche Doppelkonzert wieder einmal spielte, brachte nicht bloß das bei Gelegenheit der Danziger Tonkünstlerversammlung von ihm aus der Taufe gehobene Konzert von H. G. Noren, sondern noch eine Neuheit, die sehr schwere Konzertsuite von Serge Tanejew op. 28, ein meines Erachtens sehr bemerkenswertes Werk, zum Vortrag. Wer für russische Musik kein besonderes Verständnis hat, wird vielleicht das Präludium und das weit ausgespannene Märchen etwas langweilig finden, jedoch an den zu kleinen Kabinettstücken ausgewachsenen Variationen und der feurigen Tarantella sich erfreuen. — Das Böhmisches Quartett, das von jeher Schubert besonders schön gespielt hat, brachte nur Werke dieses Meisters: zwischen den Quartetten in a und d das sogenannte Forellen-Quintett, dessen Klavierpart von Artur Schnabel herrlich gespielt wurde; den Kontrabaß vertrat L. Goedecke vom Philharmonischen Orchester. — Die Kammermusik-Vereinigung der Königlichen Kapelle führte zwischen dem Klarinetten-Quintett von Mozart, worin Leonhard Kohl herrlich blies, und Beethovens Septett das noch ungedruckte Divertimento für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn und Klavier von Paul Juon (der Komponist am Klavier) unter großem Beifall auf. Es besteht aus fünf kleinen, harmonisch sehr eigenartigen Sätzen, in denen Humor und Tanzformen vorherrschen. Jedes Instrument ist individuell ausgenutzt.

Wilhelm Altmann

Das unter der Leitung Siegmund von Haus-egg's stehende Pensionsfondskonzert des Blüthner-Orchesters, ein Wagner-Abend, war, wie das in Berlin bei solchen Anlässen leider üblich, sehr schlecht besucht. Die charaktervolle Persönlichkeit des Dirigenten und die trefflichen Darbietungen des noch immer hart um seine Existenz ringenden Orchesters verdienten gerade bei einer derartigen Gelegenheit eine stärkere, aufmunternde Teilnahme des Publikums. Die erste Hälfte des Programms bot die „Holländer“-Ouvertüre in schwingvoll-lebendiger Darstellung, das „Siegfried-Idyll“, das in klanglicher Hinsicht noch feiner abgetönt, als Ganzes poetischer nachempfunden hätte sein können, und die „Faust“-Ouvertüre; die mit hinreißendem Temperament und überzeugender Eindringlichkeit vermittelte Wiedergabe dieses Werkes atmte wirkliche Größe und bedeutete den Höhepunkt des Abends. Die zweite Hälfte bildeten das Vorspiel zum dritten Aufzug und der dritte Aufzug des „Parsifal“ (von „Die heilige Quelle selbst“ an). Unter Mitwirkung der Solisten Matthäus Roemer (Parsifal), Johannes Bischoff (Gurnemanz) und Sydney Biden (Amfortas), unter denen der Vertreter der Titelpartie hervorragte, kam eine wohlgelungene Aufführung des Bruchstücks zustande, das auch im Konzertsaal tiefe Wirkung übte. — Das 5. Konzert der „Revue Musicale S. I. M.“, dessen viel zu lang geratenes Programm in dem Klavierquartett op. 11 von Roger-Ducasse

ausklang, wurde mit der Violoncellosone op. 99 von Leo Sachs eröffnet, einem solid gearbeiteten Stück gemäßigt-klassizistischer Richtung, das ein hübsches Larghetto aufweist, ohne als Ganzes besondere Eigenart zu verraten. Stärkere Individualität bekundet Albert Roussel in seiner Sonate für Violine und Klavier op. 11, die namentlich in ihren Mittelsätzen Ansprechendes bietet. Die ermüdende Ausdehnung der einzelnen Sätze gereicht dem Gesamteindruck nicht zum Vorteil. Als origineller Kopf erweist sich Alfred Bruneau in sieben Kompositionen für eine Singstimme und Klavier, deren Texte er sich selbst geschrieben hat. Die sieben Lieder betiteln sich: Le Menuet, Gavotte, La Bourrée, La Pavane, La Sarabande, Le Passe-Pied, Les pieds nus. Wie der poetische Inhalt der Dichtungen in seiner Mischung von schäferlicher Anmut, schelmischer Laune, pikanter Koketterie, Rokokogravität, bäuerlich-derbem Spaß, aber auch plötzlich aufzuckendem blutigem Ernst dem musikalischen Charakter der alten Tanzformen angepaßt und dabei im musikalischen Ausdruck doch von durchaus modernem Geist und Empfinden erfüllt ist, das ist schlechthin bewunderungswürdig. Hélène Pohl brachte diese fein ziselierten, eigenartigen Schöpfungen, von James Simon ausgezeichnet begleitet, mit starker Wirkung zum Vortrag. Ricardo Viñes, der sich bei den vorangegangenen Neuheiten als Kammermusikspieler bestenseingeführt hatte, bewährte sich in Solostücken von Sévérac, Debussy und Ravel — Stimmungsbildern mit viel Farbe und wenig musikalischer Substanz — als feinsinniger Pianist. Neben ihm wirkten in gewohnter Weise die ständigen Mitglieder der Loevensohn'schen Vereinigung für moderne Kammermusik. Willy Renz

Im 6. Loevensohn-Konzert gab es eine Sonate für Violine und Klavier von Arthur Willner zum ersten Male zu hören. Das Werk hinterließ keine günstigen Eindrücke; die Erfindung ist sehr schwach, und das Suchen nach neuen Ausdrucksmitteln, das den Komponisten gequält hat, wirkt auch ebenso auf den Zuhörer. Das Programm enthielt noch „Thema und Variationen für Bratsche und Klavier“ von Georges Hue und ein Klavierquartett von Max Trapp. Die Leistungen der Herren Louis van Laar, G. Kutschka, Marix Loevensohn und Max Trapp sind durch diese Konzerte zur Genüge bekannt. — Einen Liederabend veranstaltete Margarete Geller. Wenn auch die Leistungen der Sängerin bescheiden waren, so wirkte doch die Art ihres Vortrages recht sympathisch. — Giulietta von Mendelssohn-Gordigiani (Klavier) und Gabriele Wiétrowetz (Violine) hatten sich zu einem Sonatennachmittag zusammengetan. Man konnte nur seine Freude an dem gesunden Musizieren der beiden Künstlerinnen haben. — Anna Franck-Manczyk ist eine vielversprechende Pianistin; was sie bot, war schon reife Kunst. Man wird sich den Namen merken müssen. — Auch die Namen von zwei jungen Mädchen, die noch im Kindesalter stehen und je ein Violinkonzert gaben, dürfte man bald öfter hören: Alma Moodie und Edith Smeraldina. Beide Kinder sind in technischer Beziehung vollgültige Künstlerinnen. Edith Smeraldina bringt ihre Sachen

sogar schon mit innerlichem Verständnis zum Vortrag. Max Vogel

Orchesterkonzert (Frauenkompositionen) mit dem Blüthner-Orchester unter Edmund von Strauß. Sieben Komponistinnen ließen sich vernehmen. Versucht man etwas Gemeinsames zu abstrahieren, so ergibt sich etwa folgendes: die Arbeit ist gewöhnlich sauber, ja geschickt, aber mager; der Gefühlsinhalt echt, aber alt, kurz: etwas wahrhaft Erspröchliches ist so gut wie nicht zu entdecken. Doch hebe ich heraus: ein Stück aus der Oper „Der Talisman“ von Adela Maddison, das dem schwächlichen Text oft feine Töne abgewinnt, eine Rhapsodie variée für Klavier und Orchester von Nadia Boulanger, eine besonders durch die Ganztonmotive interessante — die modernste des Abends — Arbeit, für die Raoul Pugno warm und erfolgreich eintrat, ferner die „Bergmelodie“ von Clara Hoppe, die durch ein mildes Wagnertum eine reine künstlerische Seele bloßlegt. — Julius Chailoff ist unstreitig eine sehr begabte Pianisten-natur, aber voll genialischen Leichtsinns; ihm sind z. B. Brahms'sche Passagen und scheinbares Nebenwerk, das aber in Wahrheit jedesmal zum schönsten Organismus gehört, nur Spielreihen, Spieldinge. Er wird uns schon etwas Runderes bieten müssen, um uns seiner Kunst zu gewinnen. — Hildegard Klengel und Emmy Neuner. Nur die Voraussetzung, daß die Ausübenden auch einzeln sich hervorwagen dürfen, sollte zu einem Konzentrieren auf zwei Klavieren berechtigen, nicht aber, wie leider im vorliegenden Falle, wenn das Auftreten nur Notbehelf ist. Weit reifer waren die Darbietungen der Sängerin Meta Zlotnicka, die in ernstesten Liedern vorteilhafter wirkt als in lustigen. — Elsie Playfair (Violine), Louis Closson (Klavier). Beider Können steht auf einem bedeutenden Niveau. Die Geigerin zeichnet sich auch durch eine seltene Süßigkeit und reife Innigkeit in der Tongebung aus, nur ist ihr Temperament oft zu freigebig, so daß durch einen übergroßen Energiezuschuß das Forte den Glanz und die Intensität der Reinheit einbüßen. Bei Closson, der durch eine verblüffende Leichtigkeit des Spiels für sich einnimmt, vermißt man Pathos und höheren Stil. — Margherita Rossi (Violine) ist wohl sehr musikalisch und verführt bei mancher Kantilene zu einem freundlichen Urteil; sobald aber die feindselige Passagentechnik sich bemerkbar macht, wird man unruhig, und man zweifelt, ob das Talent der Geigerin als ein angeborenes anzusprechen ist. — Der „Lettische Kompositions-Abend“ hinterließ keinen tieferen Eindruck, sowohl wegen der technisch zwar einwandfreien, sonst aber zu leicht wiegenden Produktionen als auch durch die meist uninteressante Ausführung. Doch hoben sich die Leistungen der Herren Paul Saks und Felix von Petkewitsch auffällig vom sonst Dargebotenen ab. — In Yvette Guilbert hat die Natur vieles Seltene und Schöne vereinigt, das wir sonst einzeln in singenden und sprechenden Menschen bewundern; sie erlaubt selbst allen Unarten, an passender Stelle in erschreckender Blöße sich zu zeigen, um sie durch seelische Gewalt zu adeln. Sie ist in jeder Geste und in jedem Hauch ganz, so daß die Künstler einer ganzen Generation übergenuß zu tun hätten, könnten sie die Be-

wegungen der Menschheit von ihrer Stimme und von ihren Gliedern ablesen und bannen. Sie stellte visionär-episch die Leidensgeschichte Christi dar, daß man an Giotto's Darstellungen erinnert wurde, und sie suchte hilflos als Maria nach einer Lagerstätte, wobei sie mit furchtbarem Rufe die Stunden zählte... Dazu spielte die sie begleitende „Société moderne des instruments à vent“ (Paris) — oft unter der ausgezeichneten Leitung des feinsinnigen Pianisten Arturo Luzzatti — prächtige Stücke von Saint-Saëns und Reynaldo Hahn. Und wie spielten sie Beethoven und Mozart! Auch der ausgezeichneten Harfenistin Hélène Chalot sei dankbar gedacht.

Arno Nadel

Bei dem Pianisten Georg Gundlach könnte wohl der Gesamteindruck seiner Kunst bedeutender sein, wenn er mehr aus sich herausginge und nicht so in sich hineinmusizieren würde. Seine Technik ist jedenfalls bedeutend. — Die Konzerte des Brüsseler Streichquartetts sind immer ein Ereignis. Was sie diesmal an ihrem 4. Beethoven-Abend wieder boten, kann an klanglicher Schönheit und Abgeklärtheit des Zusammenspiels sicherlich nicht übertroffen werden. Das B-dur Quartett op. 135 wurde ein Erlebnis für den Musiker, — Ossip Gabrilowitsch ist in seinen Klavierkonzerten bei den Romantikern angelangt. Diese Werke (Mendelssohn, Chopin, Schumann) kommen seiner ganzen künstlerischen Beanlagung mehr entgegen als die Klassiker, und man konnte an der vollendeten Wiedergabe reinste Freude haben. — Das Ungarische Trio, das in Max Baldner einen neuen vorzüglichsten Cellisten gefunden hat, bot wieder ausgezeichnete Gaben. Eine Violinsonate von Leo Weiner erfuhr ihre Erstaufführung. Wenn auch nicht gerade auf neuartigen Gedanken basierend, ist es doch ein formvollendetes, lebendiges Werk, das durch seine Harmonik und Rhythmik sehr für sich einnimmt. — In dem Konzert des Violoncellisten Joseph Preß erfuhr eine Cellosone von Paul Juon (Klavier) ihre Erstaufführung. Man lernte das allerdings ziemlich komplizierte Werk eines reifen Künstlers kennen. Der männliche erste Satz enthält gute Steigerungen, das Andantino ist melodisch sehr reizvoll, nur der letzte Satz wirkt beim ersten Hören nicht so günstig. — Imre von Keériszanto (Klavier), ein guter Techniker, hat auch im geistigen Erfassen und Darstellen seiner Aufgaben gegen früher Fortschritte gemacht. — Auch die Pianistin Nadine Landesmann ist technisch weit, sie leistet sich aber in Tempoverschleppungen und auch in willkürlicher Ausführung anderer Vorschriften dem Kunstwerk gegenüber doch zuviel. — Johanna Kiß brachte sich mit ihrer großen und warmen Altstimme wieder in Erinnerung. Der etwas kehlige Beiklang in der Stimme verschwand im Laufe des Abends, so daß besonders die letzten Darbietungen ausgezeichnet gelangen. Von ihrem Begleiter wurde sie nicht besonders künstlerisch unterstützt. — Über bedeutendes Vortragstalent verfügt auch die Sopranistin Ellen Sarsen. Die schöne Stimme klingt nur manchmal etwas nasal und scharf. Marix Loevensohn (Cello) und Max Trapp (Klavier) spielten in hochkünstlerischer Weise eine hübsche Sonate von James Simon. — Recht erfreuliche Eindrücke hinterließ das

Klavierspiel von Olga Weltmann. Sie gebietet mit ihrer bedeutenden Technik über ein volles, nie scharfes forte und ein gut tragendes piano. Wenn auch die Eroica-Variationen von Beethoven ausgezeichnet gelangen, so scheinen die Pianistin doch ihre ganze Eigenart und ihr Temperament mehr auf die Darstellung Chopin'scher Werke hinzuweisen, die sie sehr anregend zu gestalten wußte. — Einen unterhaltsamen Abend brachten mit echt französischem Esprit und tüchtiger Künstlerschaft die Journalisten-Chansonniers Jean-Louis Pisuiss (Gesang) und Max Blokzyl (Klavier). Ihre Gaben gehören ja oft mehr ins Kabarett, aber durch ihre große Charakterisierungsfähigkeit wissen sie alles zu heben. — Hilde Fordan-Elgers gab einen klassischen Violinabend mit einem Kammerorchester (Leitung Paul Elgers). Wenn sie auch keine glänzende Virtuosin ist, weiß sie doch ihr Können ins rechte Licht zu setzen und ihre Vorträge interessant zu gestalten. Es wirkten mit Hugo Lederer (Viola) und Carl Stabernack (Harmonium). — Im 7. Loevensohn-Konzert hörte man die jüngste Violinsonate von Reger, von van Laar (Violine) und Leonid Kreutzer (Klavier) in vorzüglicher Ausführung geboten. Die Cellosone von Alexandre Winkler, von demselben Pianisten und Loevensohn gespielt, ist ein knapp gefügtes, interessantes und lebensvolles Werk, das den Beifall, der ihm zuteil wurde, voll verdiente. — Richard Rößler zeigte wieder sein solides Können und seine grundmusikalische Art, Klavier zu spielen. Mozart lag ihm besonders gut. — Als gute Kammermusikspielerin stellte sich die Pianistin Emmi Knoche vor; in ihrem Solospiel vermißte man das Persönliche. Der mitwirkende Cellist August Bieler ist ein tüchtiger Künstler, der seinem Instrument einen stets weichen und vollen Ton entlockt.

Emil Thilo

Am 3. Kammermusik-Abend des Heß-Quartetts kam nach Werken von Brahms und Verdi, die eine mit meisterlicher Sorgfalt vorbereitete Wiedergabe erfuhren, das Streichquintett von Schubert zum Vortrag, in dem sich der Cellist Fritz Espenhahn ebenbürtig dem Ensemble eingliederte. — Das Spiel des Rosé-Quartetts ist an klanglicher Vollendung nicht zu überbieten. Dazu tritt hier eine so urwüchsige Musizierfreudigkeit, daß man an seinem zweiten Abend von Genuß zu Genuß eilte. — Die Pianistin Eleanor Spencer besitzt wohl beträchtliche Fingerfertigkeit, aber weder Kraft noch Anschlagsdifferenzierung; so war sie Liszts Es-dur Konzert noch nicht gewachsen. Willy Olsen aus Dresden erwies sich als zielbewußter, routinierter Dirigent. — Der Liederabend von Julia von Braumühl muß mit dem Ausdruck des Bedauerns übergegangen werden. Kunst und Können zeigte nur der mitwirkende Geiger Benno Schuch in außerordentlich sympathischer Form. — Árpád Szendy spielte an seinem ersten Klavierabend Sonaten. Technisch stand er noch nicht über den Schwierigkeiten, und in Vortrag und Dynamik liebte er die krassen Gegensätze. Aber der künstlerische Ernst darf ihm nicht abgesprochen werden. — Das Ungarische Streichquartett erwies mit einer wahrhaft hinreißenden Wiedergabe von Regers fabelhaftem Es-dur Streichquartett op. 109, daß es einen ehrenvollen Platz

unter den Kammermusikgenossenschaften einnimmt. — Die Pianistin Gisela Springer, die technisch einwandfrei spielt, hatte sich als Konzertpartner Willy Heß verschrieben, mit dem sie u. a. die d-moll Sonate von Schumann musikalisch eindringlich gestaltete. — Elfriede Goette muß man unbedingt zu den besseren Sängerinnen rechnen. Ihr Vortrag ist fein durchdacht, jede Nuance sorgfältig abgewogen. Ihre Tongebung leidet im Affekt aber noch an einer gewissen Härte, die zu beseitigen wäre. — Der Pianist Lewis Richards ist ein gut versierter Spieler; mehr nicht. In seinem vierten Konzert leitete Mathieu Crickboom das Orchester mit Umsicht. — Alexander Sebald steht als Techniker mit in der ersten Reihe der Geiger. Aber bei aller Vollendung fehlt seinem Spiel der letzte, feinste Schliff, und sein Vortrag ist von einer kühlen, vorsichtigen Überlegenheit. „Die Liebesfee“ für Violine und Orchester von Raff lohnte die Ausgrabung nicht. Walter Dahms

Der Baritonist Berthold Pusch besitzt ein Material, das zu den besten Hoffnungen berechtigt, falls es dem jungen Sänger gelingt, dieses vorläufig noch fast gänzlich als Rohmaterial vorliegende Organ von den Schlacken naturalistischen Tongebens zu befreien. Speziell für die höhere Lage wäre eine Änderung der Tonerzeugung unerläßliche Bedingung. Schon jetzt läßt sich gesangliches Geschick und ernstes Streben erkennen. — Einen Sieg auf ganzer Linie ersang sich Charlotte Boerlage-Reyers, deren herrliches, seelenvolles und geschmeidiges Organ diesmal besonders nach der Höhe zu in wahrhaft verschwenderischer Weise glänzende Tongaben spendete. Eduard Behm begleitete mit gewohnter Meisterschaft. — Erfreuliche Fortschritte in stimmlicher und musikalischer Hinsicht zeigte Hildegard Krey; die Stimme ist runder und glatter geworden, und wenn es der Sängerin gelingt, mit ihrer Vokalisation auch ihre Aussprache zu veredeln, dürfte sie höheren Zielen entgegenreifen. Für den Vortrag der selten zu Gehör gebrachten Gesänge mit Viola von Brahms (Viola: G. Kutschka) sei ihr besonderer Dank dargebracht. Jenő Kerntler, der auch als Begleiter tätig war, erfreute durch den temperamentvollen Vortrag zweier Klavier-Rhapsodien von Ernst von Dohnányi. — Isa Berger-Rilba hat an der Kultivierung ihres lieblichen, klanglich ausgiebigen hohen Soprans mit Erfolg gearbeitet, und wenn es ihr auch noch nicht gelang, die technischen Anforderungen der großen Arie der Königin der Nacht restlos zu bewältigen, so zeigte sie doch in einer Gruppe Mendelssohnscher Lieder, neben geschmackvollem Vortrag, tüchtiges gesangliches und musikalisches Können. — Ein kleines, dem Metallwert nach von der Natur etwas stiefmütterlich bedachtes Organ zeigte Helene Schade. An seiner Kultur hat die Sängerin jedoch mit Fleiß und Erfolg gearbeitet, und da sie auch für den Vortrag Geschick und Geschmack zeigte, so erhob sich ihr Liederabend auf das Niveau einer besseren Durchschnittsleistung. — Mit Beethovens und Brahms' Konzerten errang sich Alfred Wittenberg einen vollen Erfolg. Sein Spiel wächst allmählich aus dem Kreis akademischer Glätte zu höherem virtuosen Schwung hinüber, was mit Freude zu begrüßen ist.

Zwischen beiden Werken dirigierte Prof. Panzner Beethovens Vierte und wußte mit der ihm eigenen sachlichen Überlegenheit das Blüthner-Orchester zu schönen Leistungen anzufeuern. — Cornelis Bronsgeest, der Baritonist der Berliner Hofoper, bringt für seine Konzerttätigkeit außer der schönen, metallisch glanzvollen Stimme ein wohlgebildetes, wenn auch nicht durchweg wohlklingendes piano mit. Hiermit erzielt er schöne Wirkungen. Gänzlich zu emanzipieren hätte sich der Künstler aber, falls es ihm daran liegt, sich im Genre des feinen Konzertgesanges mit Erfolg zu behaupten, von der bei Bühnensängern nur zu häufigen Gefahr willkürlich freier Tempobehandlung und zu unvermittelt nebeneinander gestellter Stärkegrade. Von einer Anzahl neuer Gesänge erzielten ein paar stimmungsvolle, aparte Lieder von P. Ertel viel Erfolg; auch der als Begleiter fungierende C. Schmalstich durfte als Komponist den Dank des Publikums in Empfang nehmen. — Maria Seret van Eyken's schöne und kräftige hohe Alt-(alias Mezzosopran)-Stimme steht in voller Blüte. Wäre ihre Aussprache ebenso wie ihre gesangliche Schulung, so würde sie nahezu Vollendetes leisten. Hier ist jedoch noch viel zu tun, um höchsten künstlerischen Anforderungen zu genügen. Maria Bergwein begleitete mit Hingebung und Geschmack. — Gustav Friedrich sucht die Stärke seines Könnens in einer meisterhaften Behandlung des Atems und künstlerisch wohlausgefeiltem Vortrag. Der Natur seines Organs entsprechend wendet er sich mit Vorliebezarten Gesängen, wie der „Mondnacht“ von Schumann zu, die er mit schönem Erfolg zu Gehör brachte. Trotz gelegentlicher unfeiner Töne, wohl eine Folge momentaner Indisposition, hinterließen seine Darbietungen den Eindruck intelligenter Künstlerschaft. — Marta Wildegans-Arndt besitzt eine kleine, aber wohlklingende Sopranstimme, die sich ihrer ganzen Schulung nach besser für die Bühne als für den Konzertgesang eignen dürfte. Im Vortrag leistete sie Befriedigendes. — Käthe Schmidt besitzt außer einer sympathischen, gut ansprechenden Sopranstimme vortreffliche Eigenschaften, die schon jetzt ihrem Gesang zugute kommen. Dahin rechne ich besonders eine tüchtige Schulung des Atems und ein anmutiges Vortragstalent. Der Aussprache und der Intonation wäre noch besondere Sorgfalt zuzuwenden. — Dora Morans auffallend günstige Beanlagung für die Höhe zeigte sich besonders deutlich in zwei Mozartschen Arien, die sie zwar technisch noch keineswegs einwandfrei bewältigte, in denen aber der Glanz ihrer hohen Lage, die bis zum es''' goldklar herauskam, während das f''' etwas verwischt klang, aufs vorteilhafteste zur Geltung kam. Auch in Schubertschen Liedern zeigte sie neben deutlicher Aussprache Geschmack und Sicherheit, wenngleich hier doch gelegentlich fühlbar wurde, daß Dora Moran volle Herrschaft über den Sitz der Töne speziell im mezza voce noch nicht erreicht hat. Otto Bake begleitete vortrefflich, und an der Orgel sekundierte Franz Ewert mit feiner Registrierungskunst. Emil Liepe

Luise Gmeiner konnte in ihrem ersten Konzert einen vollen Erfolg erzielen. Das Klavierkonzert in G-dur von Beethoven habe ich selten so

schön spielen hören, desgleichen das Konzert in e-moll von Dohnányi und das Konzertstück von Weber. Camillo Hildebrand leitete das Philharmonische Orchester mit großem Anpassungsvermögen — Paul Schramm bewies in seinem ersten Klavierabend, daß er ein guter Klavierspieler ist, und daß ihm die künstlerische Seite in jeder Beziehung abgeht. — Leo Podolski bedient sich bei seinem Klavierspiel einer abgeschmackten Manier, was dem Kunstwerke zu großem Nachteil gereicht. Es wäre mehr Natürlichkeit sehr angebracht. — Der Beethoven-Abend von Anna von Gabain ließ erkennen, daß die Interpretin absolut nicht weiß mit Beethoven umzugehen. Hanns Reiß

Sam Franko machte sich wieder verdient durch die Interpretation altklassischer Meisterwerke (Orchester), die nicht nur ein historisches Interesse erwecken. Ein Konzertino (f) für Streichorchester von Pergolesi ist klangedel und von bemerkenswerter technischer Vollendung. Das Blüthner-Orchester zeigte sich seiner diffizilen Aufgabe (die Violinen sind vierfach geteilt) glänzend gewachsen. Der XV. Psalm von Benedetto Marcello für Contralto (Kathleen Howard), Orgel (A. Egidi), Violoncello (Gottfried Zeelander) und Kontrabaß (A. Burckhardt) hinterließ als Komposition an und für sich einen sehr günstigen Eindruck, in der Ausführung einen weniger günstigen. Die Leistung der Kontraltistin war sehr anerkennenswert. Die Instrumentalisten faßten ihren Part aber sehr matt auf. Die Orgel kam einer historisch getreuen Wiedergabe ganz und gar nicht nahe. Durchweg hauptsächlich mit „8“ Gedackt registriert, hat es sich der klanglich so fein empfindende Italiener gewiß nicht gedacht. Unmöglich aber ist bei solchen Werken die Anwendung des modernen „Rollschwellers“. Die Balletmusik von A. M. G. Sacchini verdient wirklich, in unsere Programme aufgenommen zu werden. Ein durchweg moderner Geist herrscht in diesem witzigen Werk. Der erste Satz („Pantomime . . .“) mit seiner prägnanten Thematik leitet das Werk vielsagend ein. Der zweite ist ein elegantes „Air de Ballet“. Der dritte eine schöne „Gavotte“. Als vierten Satz schrieb Sacchini eine entzückende, sehr virtuose „Passepied de Dardanus“, dem als fünfter ein „Air de Dardanus“ folgt, das mit seiner vornehmen Melodik gar manches „Moderne“ beschämt. Ein „Rigaudon de Chimène“ beschließt sehr würdig diese geistsprühende Musik. Außerdem brachte das Programm noch die wundervolle, allerorten hochgeschätzte „Kirchenarie“ von Alessandro Stradella (mit Streichorchester). Felix Senius erreichte mit seinem Vortrag einen tiefgehenden Eindruck. Das wohlbekannte Divertimento No. 17 in D für Streicher und zwei Hörner von Mozart bildete den Abschluß dieses genußreichen Konzertes. — In ihrem 3. Konzert spielten Mathieu Crickboom (Viol.) und Lewis Richards (Klav.) hauptsächlich Werke älterer Meister, u. a. eine Sonate in C von F. B. Senaillé. Wegen allzu gleichmäßiger Dynamik und einer fast unerträglichen Manieriertheit in der Ausführung der melismatischen Figuren, vermochte dieses kompositorisch recht gute Opus des französischen Meisters keinen sehr großen Eindruck zu hinterlassen. Besser, nein wirklich hervorragend

spielte Crickboom das d-moll Konzert von Tartini. Einiges Selbstkomponierte von Crickboom konnte nur wenig imponieren. Die Begleitung besorgte nicht immer mit großer Aufmerksamkeit, sonst aber nicht übel, Bernard Tabernal. Mit der Interpretation der „Symphonischen Etüden“, op. 13, von Schumann erzielte L. Richards einen großen künstlerischen Erfolg. — Louis Closson (Klav.) und Jacques Gaillard (Cello) gaben einen Sonaten-Abend. Nr. 3 in g von Bach und die „Arpeggione-Sonate“ in a von Schubert brachten sie teilweise zu guter Wiedergabe. Besonders Schubert gelang in den ersten zwei Sätzen einwandfrei. Weniger befreunden konnte ich mich mit dem Bachspiel der beiden Konzertgeber. Am allerwenigsten aber mit der Closson'schen Auffassung von Beethovens „Appassionata“. Eine Sonate von Joseph Jongen erlebte außerdem ihre Uraufführung. Der erste Satz baut sich auf einem ziemlich nichtssagenden Thema in unangenehm neo-impressionistischer Weise auf. Einige klanglich interessante Episoden im Verlauf eines zweiten Themas lassen aufmerken, doch wird diese angenehme Stimmung bald wieder verschleucht durch wenig geschickte Modulationsexperimente, und etliche, an den Haaren herbeigezogene Debussyaden. Der zweite Satz bringt gleich im ersten Thema tonale Unmöglichkeiten. Alles klingt gesucht und äußerst ungesund. Die Durchführung, wenn überhaupt dieser Begriff hier am Platze, ist fahrig. Im dritten Satz ist die Thematik bedeutend solider. Auch der Anfang der thematischen Bearbeitung geht an, nachher gehts dafür bald ins Uferlose. — Otto Nikitits (Viol.) und Lucy Nikitits (Klav.) boten je eine Sonate von Schubert (in g-moll) und von Strauß (Es). Ihre frische, gesunde Art zu musizieren, könnte mehr noch gefallen, wenn einige Unebenheiten im Ensemble und im Passagenspiel, besonders beim Geiger, in Wegfall kämen. Das Horntrio op. 40 von Brahms wurde unter Mitwirkung von R. Repky klangedel und sehr korrekt gespielt. — Ein Geiger von ganz hervorragender Artist Georges Enesco. Mit den Sonaten in a von Tartini und von Bach bewies er, daß er zu den Berufenen gehört. Sein Spiel ist temperamentvoll (leider klingt die G-Saite in den tieferen Lagen dadurch mitunter knarrig), und seine Auffassung verrät einen durch und durch musikalischen, vornehm empfindenden Künstler. Der zweite Teil des Programms enthielt Kompositionen virtuoser Art, die Enesco mit rassischem Elan und mit überlegener Meisterung aller technischen Schwierigkeiten spielte. In Jenő Kerntler hatte er einen verständnisvollen, technisch gewandten Partner am Flügel. — Wilhelm Guttmann (Bariton) sang an seinem 2. Lieder- und Balladen-Abend außer Brahms, Eduard Behm (der übrigens hervorragend begleitete), C. Posa, Schillings und Loewe neue Lieder von Max Laurischkus und James Simon. Von Laurischkus sind drei Lieder wirklich als vollendet zu nennen. Es sind: „Die helle Sonne leuchtet“, „Nelken“ und „Ich fühle deinen Odem“. Das erste ist sehr effektiv und von edler Melodik. Das zweite, sehr frisch konzipierte und meisterlich komponierte wurde mit Recht da capo verlangt. Das letzte Lied, mit seinem lyrisch-dramatischen Charakter, ist gleichfalls von besonderem

Reiz. Zwei andere Lieder „Das Blatt im Buche“ und „Nacht“ sind weniger ansprechend. „Abendgang“ von Simon ist von angenehm-lyrischer Stimmung und ganz guter kompositorischer Arbeit, wenngleich ich das nächst gesungene Lied (desselben Komponisten) „Grabschrift“ für wirksamer halte. Doch das ist Geschmackssache. Mir scheint Simon in dramatischen Kompositionen sympathischer. Der Grund liegt wohl in der stets energischen, für lyrische Empfindungen zu straffen Thematik. Laurischkus zeigte sich bei seinen Liedern auch als umsichtiger Begleiter. — An ihrem 2. Liederabend sang Thea von Marmont (Sopran) ausschließlich Hugo Wolf, was ich an ihrer Stelle nicht tun würde. Ihre Stimme ist hierfür zu wenig modulationsfähig, an sich zu wenig differenziert im Ausdruck, wenn auch ihr guter Vortrag vielfach über dieses Manko stimmphysiologischer Natur hinwegzutäuschen vermag. Die Höhe, und vor allem das mezza voce in der hohen Lage, ist noch zu ungleich gebildet und klingt mitunter gepreßt. Die Stimme ist aber von seltener Ausdauer. Alexander Neumann begleitete mit großer Umsicht und in technisch vollendeter Weise. — Das Russische Trio spielte Brahms' op. 101 und Schubert op. 99 in wahrhaft meisterlicher Weise. Zwischen diesen Werken kam Franz Mikoreys H-dur Trio zum erstenmal in Berlin zu Gehör. Das künstlerisch hochwertige Opus des anwesenden Tonsetzers wurde allseitig freundlich aufgenommen. Mikorey bietet hier eine reife, kompositorisch in jeder Hinsicht imponierende Musik. Die klassische Form festhaltend, sind die vier Sätze durchweg modern empfunden. Eine Prägnanz der Thematik, eine logisch gesteigerte, teils imitatorische thematische Durchführung und eine interessante Harmonik sind dem Werke eigen, die den Erfolg nicht ausbleiben lassen. — Heinrich Lutter und Waldemar Meyer brachten an dem ersten ihrer zwei Beethoven-Abende die Sonaten No. 1–6 zu Gehör. Der Abend bot für alle diejenigen, die Beethovens Meisterwerke noch nicht in chronologischer Folge zu hören Gelegenheit hatten, einen gewiß anregenden Genuß. Der kritisch beanlagte Hörer, dem die Werke wohlbekannt sind, vermißte allerdings mitunter den feinen Schluß, den innigen Konnex, der für kammermusikalische vollendete Ausführung Bedingung ist. Der Pianist hatte anscheinend die geistige Führung des sonst wohlgelungenen Konzertes. — Ein Pianist von hervorragenden Qualitäten ist Ernst v. Lengyel. Der noch jugendliche Künstler hat bereits eine ansehnliche Meisterschaft in technischer Beziehung erreicht. Wenn er so fortfährt und sich weiterhin befleißigt, die musikalischen Innenwerte der Kompositionen nachdrücklicher zu betonen, so wird er unter den Berufenen einst eine erste Stelle einnehmen. Rubinstein's C-dur Etüde, op. 23/2 und Liszt's „Campanella“ waren eminente Bravourleistungen. — Fritz Masbach (Klavier) ist ein solider Musiker, dem jedoch die bravouröse technische Vollendung fehlt. Immerhin war seine Schumann- und Schubert-Interpretation eine anerkanntswerte Leistung. Allerdings vermißte ich die Innigkeit der Kantilene, besonders bei Schubert. Dafür war aber die rein manuelle Ausführung korrekt, und ich gewann den Eindruck, daß Herr Masbach wohl

ein besserer Kammermusiker als Solist sein würde. — Das „Neue Streichquartett“ (München), bestehend aus den Herren W. Sieben, A. Huber, A. Hitzelberger und E. Stoeber, ist ein erfreulicher Zuwachs in der Zahl der modernen Kammermusik-Vereinigungen. Die Herren verfügen sämtlich über ein beträchtlich Maß technischer Vollkommenheit, und ihr Ensemble wird einen Vergleich mit anderen nicht zu scheuen brauchen. Das bewies vollauf ihre stilistisch korrekte, musikalisch hochwertige Wiedergabe der beiden Streichquartette in D von Pfitzner (op. 13) und César Franck. Einem Streichquartett in einem Satz von Jan Ingenhoven bemühten sie sich allerdings vergebens zum Erfolg zu verhelfen. Das Werk, das seine Uraufführung erlebte, vermochte in keiner Weise sonderlich zu interessieren. Abgesehen von einer Episode im  $\frac{4}{4}$ - und  $\frac{5}{4}$ -Takt, die harmonisch einiges Interesse ablockte, sonst aber beinahe unter der nämlichen thematischen Konfusion wie alles übrige zu leiden hatte, bot das Ganze einen höchst verworrenen Eindruck. Die Hoffnung, die Rezitative, die in den Instrumenten vereinzelt auftauchten, möchten der Anfang eines klaren, gar fugierenden oder imitierenden Satzes werden, wurde enttäuscht.

Carl Robert Blum

Ida Pepper-Schörfling besitzt eine schöne, saftige Altstimme von großem Umfang, warmer Farbe und prächtiger Ausgeglichenheit. Aber ihre Atemführung ist noch nicht vollendet: entweder sie hat zu viel Atem, dann stehen die Töne nicht fest, oder zu wenig, dann tritt eine kleine Neigung zum Tiefsingen ein. Trotzdem aber wäre der Sängerin ein volles Haus zu gönnen gewesen; es wäre wahrhaftig Pflicht der Konzertdirektion, den Künstlern, die schweres Geld bezahlen müssen, den erfreulichen Anblick eines vollen Hauses zu verschaffen! — Inah Galli begann ihr Konzert mit bedeutender Verspätung... weil kein Begleiter da war. Ihre Stimme, die sehr wohlgebildet ist, war fast zu groß für den Saal. An der Art ihres Vortrages konnte man seine Freude haben: es war alles wohlgedacht, empfunden und groß angelegt.

Max Burkhardt

Während in der Musikwissenschaft das Prinzip der Arbeitsteilung allbeherrschend geworden ist, hat es in der praktischen Musikpflege bisher noch fast gar keine Beachtung gefunden. Daher wechseln auf den Berliner Konzertprogrammen zwar die Namen der Konzertgeber tagtäglich, aber es wird (mit wenigen Ausnahmen) jahrein, jahraus immer und immer wieder dieselbe Musik gemacht. Kein Wunder, daß da das Interesse des Publikums sich nur auf die Konzerte der „berühmten“ Künstler konzentriert. Es ist hiernach wohl ohne weiteres verständlich, daß Julius Thornberg, der erste Konzertmeister des Philharmonischen Orchesters (gewiß ein ausgezeichnete Musiker), mit Werken von Mozart, Beethoven, Brahms und Schubert in einem Kammermusik-Abend die Konkurrenz unmöglich schlagen kann. Immerhin muß bedauert werden, daß der Saal recht leer war. Denn es wurde — in gut bürgerlichem Sinne — vortrefflich musiziert. Eine kleine Äußerlichkeit sei nebenher erwähnt: Thornberg spielt stets mit schlaffem Bogen; daher kratzt das Bogenholz



im Forte auf den Saiten, und der „große Ton“ will sich nicht einstellen. Ida Thörnberg-Geelmuyden war eine feinfühligste Partnerin, wemgleich sie zuweilen daneben griff. In dem Brahms'schen Horntrio (op. 40) wirkte Robert Repky mit. — Der erste, der auf dem Gebiete der Kammermusik das Prinzip der Arbeitsteilung bewußt vertrat, war wohl Joseph Joachim. Und man kann unbedenklich behaupten, daß seine großen Erfolge mit seiner klugen Einseitigkeit eng zusammenhängen. Das Klingler-Quartett folgt Joachims Spuren und schließt alle moderne Musik grundsätzlich aus. Daß es für den musikalischen Fortschritt nichts tut, kann ihm nicht zum Vorwurf gemacht werden, da es in seinem Spezialfache, in der Pflege klassischer und klassizistischer Musik, ganz Außerordentliches leistet. Auch der 4. Kammermusik-Abend erfreute wieder Herz und Sinne. Das a-moll Quartett von Brahms wurde unvergleichlich schön gespielt. Dagegen fehlte es der Interpretation des reizvollen C-dur Terzetts von Dvořák an rhythmischer Schärfe. (Im Sinne eines leidenschaftlichen rubato, und nicht im Sinne eines kapellmeisterlichen Eins, Zwei, Drei.) Man übersetzte das Böhmisches ins Norddeutsch-Akademische und nahm dem entzückenden Werkchen dadurch viel von seiner köstlichen Eigenart. In Schuberts Streichquintett op. 163 wirkte Max Baldner mit. — Während moderne Kammermusik-Abende sich noch nicht recht eingebürgert haben, sind moderne Orchesterkonzerte (gottlob) keine Seltenheit mehr. Busoni hatte für diese Saison Vier Moderne Orchesterabende angekündigt; aber nach dem geringen Erfolge des ersten Konzerts warf er die Waffen zu Boden und ergriff die Flucht. Den zweiten Abend übernahm nunmehr Iwan Fröbe. Liszts (von Peter Raabe in Weimar ausgegrabene) Trauerröde „Die Toten“ wurde völlig poesielos heruntergespielt und -gesungen; man wird sich über die Wirkungsfähigkeit dieser wenig einheitlichen Komposition erst dann ein definitives Urteil bilden können, wenn zum mindesten die technische Wiedergabe einigermaßen einwandfrei ist. Dvořák's Vierte Symphonie gelang dem Dirigenten besser. Es ist übrigens kein Wunder, daß man das Werk so selten hört. Das Adagio in seiner öden Monotonie und geradezu beleidigenden Trivialität wird stets abschreckend wirken. Der flotte, graziöse dritte Satz kann das Werk nicht retten, zumal es den beiden populär gehaltenen Ecksätzen allzu fühlbar an wertvollem thematischen Material fehlt. Über zwei Chorlieder von Brahms („Ich schwing' mein Horn“, op. 42) und Cornelius („Reiterlied“, op. 17) ist nichts zu sagen: weder über die Werke, noch über die Aufführung durch den Charlottenburger Lehrergesangsverein. Den Schluß des Abends bildete Debussy's leicht beschwingte Petite Suite, die auch in der Orchesterbearbeitung sehr reizvoll wirkt. Alles in allem: ein etwas seltsames Programm für einen Modernen Abend. — Sehr unmodern ist der Pianist Paul Wells. Daß er Henselts längst in Vergessenheit geratenes f-moll Konzert wieder hervorholte, wird ihm kein Einsichtiger verargen. Schon deshalb nicht, weil jedwede Abwechslung willkommen sein muß. Im übrigen tut ein junger Musiker sowieso gut daran, nicht solche Werke zu wählen,

denen nur ausgereifte Künstler geistig ganz gerecht werden können. Paul Wells scheint keine starke Persönlichkeit zu sein, aber seine Interpretation war klar und wohl durchdacht. Merkwürdig steht's mit seiner Technik. Der freie Wurf ist ihm völlig unbekannt, und obwohl er mit steifen Armen alles „aus dem Handgelenk schüttelt“, die dritten Fingerglieder einknickt und Rollbewegungen ängstlich meidet, klingt sein Spiel famos. Nur die Oktavenpassagen wirken matt, und dem Fortissimo fehlt es an Glanz und Schärfe. Seltsam: auch die älteste, allerälteste Hochschulmethode hat offenbar für einzelne ihre Vorzüge. — Ungleich stärkere Eindrücke empfing man in einem von Frieda und James Kwast veranstalteten Konzert, in dem nur Werke für zwei Klaviere gespielt wurden. Ein neues Werk von Arthur Willner, Variationen in f-moll, gelangte hier zur Uraufführung. Harmonisch sehr interessante Musik, im Aufbau jedoch wenig wirkungsvoll. Mosaikarbeit wie bei Reger. Ein Stück in Stücken. (Darauf aber kommt es gerade an, daß die einzelnen Variationen zu einer Einheit zusammengeschlossen werden.) Das Zusammenspiel des Künstlerpaares war diesmal nicht immer exakt genug, auch haben beide Liszts „Concerto pathétique“ schon großzügiger und klarer dargestellt. (Am Anfang war das Tempo viel zu schnell.) James Kwast mißbraucht neuerdings oft das Pedal. Doch seine Schülerin und Gattin war (soweit man über ihre Leistung ein Separaterteil abgeben kann) mit all ihren leuchtenden Vorzügen und kleinen Fehlern wie immer schlicht und groß.

Richard H. Stein

**BOSTON:** In den Symphoniekonzerten gab es eine gute Aufführung von Bischoffs E-dur Symphonie. Je öfter man dies Werk hört, desto mehr imponiert seine Größe. In diesen Konzerten spielte Kreisler Beethovens Violinkonzert in vornehmer Art. Regers Konzert im alten Stil wurde öfters gehört. Kapellmeister Stransky brachte sein Philharmonisches Orchester, das durch sein ausgezeichnetes Ensemble guten Erfolg hatte, von New York nach Boston. Beethovens Fünfte wurde etwas überhitzt, in Liszts „Tasso“ zeigte Stransky sich jedoch als bedeutenden modernen Dirigenten. Mit ihm erschien Mischa Elman in Brahms' Violinkonzert. Wenn ich noch hinzufüge, daß Eugène Ysaye ebenfalls hier ist, so sieht man, daß Boston auch Violinisten nicht entbehrt. Dr. Muck wurde plötzlich krank, was verursachte, daß sein Assistent O. Urack als Dirigent erschien. Er machte guten Eindruck, obgleich ich denke, daß in Regers Konzert im alten Stil mehr enthalten ist, als er herauszuholen wußte. Seine Wiedergabe von Borodins Zweite Symphonie war wie immer sehr erfolgreich. Urack erschien auch als Violoncell-Solist, ich ziehe aber unseren anderen Orchester-Violoncellisten, Heinrich Warneke, vor.

Louis C. Elson

**BREMEN:** Der von Otto Victor geleitete Gemischte Chor erbrachte mit der Aufführung von Verdi's „Requiem“ wiederum schöne Beweise seines zielbewußten Strebens. Als Solisten wirkten Käte Borjes, Frieda Henrici, Helmuth Neugebauer und Adolf Permann. Der kleine, aber sehr sangesfreudige und intelligente Chor

wird sich sicherlich zu einem höchst beachtenswerten Faktor in unserem Musikleben ausbilden. — Die Novität des 5. Philharmonischen Konzerts unter Ernst Wendel, Hans Pfitzners bilderreiche Ouvertüre „Christelflein“, wurde überaus freundlich aufgenommen. Außerdem hörten wir Tschaikowskys e-moll Symphonie in allen Einzelheiten aufs feinste ausgearbeitet. Mit Saint-Saëns' 3. Violinkonzert (h-moll) führte sich unser neuerster Konzertmeister Adolf Metz vorteilhaft ein. An der Spitze des 6. Konzerts stand als Neuheit Ernst Boehes „Tragische Ouvertüre“, sie hinterließ auch bei uns einen bedeutenden Eindruck. Mit erstaunlicher Meisterschaft spielte ferner Joseph Preß Haydns D-dur Cellokonzert. — An einem Künstlervereinsabende dokumentierte sich Elli Donandt von hier in Liszts Es-dur Konzert, einer Bravourleistung, als eine Pianistin von vornehmen künstlerischen Qualitäten. — Auf der früheren Höhe standen die Kammermusik-Abende der Philharmonischen Gesellschaft, wo sich die Konzertmeister Metz, Plate, v. d. Bruyn und Ettelt zum Quartett vereinigen, zu denen sich öfters Prof. Bromberger als Pianist gesellt. Die Novität des zweiten Abends, L. Rudolphs Streichquartett op. 1, ist ein für gediegene Gestaltungskraft des Komponisten sprechendes Werk.

Prof. Dr. Vopel

**BRESLAU:** Als eine der bedeutsamsten Taten des Orchestervereins aus der letzten Zeit ist die Aufführung der Dante-Symphonie von Liszt zu verzeichnen. Wie vorausszusehen war, machte das Inferno in seiner rücksichtslosen Charakteristik den stärkeren Eindruck. Das Magnifikat fiel dagegen erheblich ab. Neu war für uns auch die „Lustige Ouvertüre“ op. 53 von Weingartner, ein im Konversationston gehaltenes Orchesterstück, das guten Eindruck machte. Zum ersten Male wurde ferner aufgeführt die fünfte Symphonie in B-dur von Anton Bruckner. Georg Dohrn hatte alle Sorgfalt auf die Einstudierung des Werkes verwendet. Gleichwohl war der Eindruck, den die ersten drei Sätze auf das Publikum machten, nicht besonders tief. Erst der letzte Satz mit seinem grandiosen Schluß riß das Publikum zu stürmischen Beifallskundgebungen hin. Von älteren Orchesterwerken seien aus den letzten Konzerten erwähnt: die Symphonie g-moll (K. V. No. 550) von Mozart, die Erste Symphonie in c-moll von Brahms und „Tod und Verklärung“ von Strauß. Im Rahmen der Orchestervereinskonzerte hörten wir als Solisten: Margarete Siems, Lilli Hafgren-Waag, den Geiger Arrigo Serato (Konzert von Beethoven) und den Pianisten Alfred Cortot (Ungarische Phantasie von Liszt und Konzert von Schumann). — Aus den Mittwochkonzerten des tüchtigen Hermann Behr seien erwähnt eine reizvolle Aufführung von Ouvertüre, Scherzo und Finale, op. 52 von Schumann. — Als gediegene Neuheiten seien aus dem dritten und vierten Kammermusik-Abend des Orchestervereins verzeichnet ein Streichquartett in a-moll von Hermann Behr und ein Streichquartett in F-dur op. 51 von Germsheim. — Eine ganze Reihe auswärtiger Künstler (Wilhelm Backhaus, Alfred Hoehn, Wilhelm Keitel, Raoul v. Koczalski, Godowsky u. a.) haben sich mit mehr oder weniger Erfolg hier

hören lassen. — Außerordentlich starken Erfolg hatte das Konzert des Spitzerschen Gesangsvereins (Fiebig) und das Konzert des Gesangsvereins Breslauer Lehrer (Krause).

J. Schink

**BRÜNN:** Die Saison stand im Zeichen der Jubiläen. Der Musikverein brachte zur Feier seines 50jährigen Bestandes unter Frotzlers Leitung die „Neunte“ und Bruckners Te-deum zur Aufführung. Die Philharmoniker, die auf ein 10jähriges erfolgreiches Wirken zurückblicken, hatten für ihr Festkonzert Hofkapellmeister Schalk berufen. Im 2. Konzert der Philharmoniker erschien Bruno Walter zum erstenmal als Konzertdirigent in Brünn. Aus der langen Reihe der Solisten möchten wir die vortrefflichen Gesangsvorträge des Wiener Konzertsängers Viktor Heim hervorheben.

Siegbert Ehrenstein

**BRÜSSEL:** Das 1. Konservatoriumskonzert wurde von dem neuen Direktor Léon Dubois geleitet, der sich, gleich seinen Vorgängern, wie nicht anders zu erwarten, wohl als tüchtiger Musiker, aber nicht als bedeutender Dirigent erwies. Brahms' Requiem sowie der Bachschen Kantate „Ein feste Burg“ fehlte es an Nuancierung und Größe der Auffassung. Zum Andenken an Tinel hatte man dessen Ouvertüre zu „Godelieve“ und eine Szene aus der Oper „Katharina“ auf das Programm gesetzt. Ein großer Genuß ist es immer, das unvergleichliche Konservatoriumsorchester zu hören. — Für das von den Concerts Ysaye veranstaltete Beethoven-Festival war Siegmund von Hausegger der Leiter. Die Wiedergabe der Dritten und Siebenten war nicht einwandfrei, namentlich nach seiten der Rhythmik — immer die Achillesferse unserer Orchester. Doch macht Hausegger durch seine musikalisch sichere und tiefes Verständnis zeugende Auffassung (er dirigierte auswendig) einen sehr guten Eindruck. Ganz wundervoll spielte Friedberg das c-moll Konzert. — Der Bach-Verein (Zimmer) gab sein erstes Konzert unter Mitwirkung von Prof. Butts (Düsseldorf), der das f-moll Konzert und mit dem trefflichen Flötisten Dement die Es-dur Sonate unter großem Beifall spielte. Die Kantaten „O Ewigkeit“ und „Mer han en neue Oberkeet“ vervollständigten das Programm. — Das Zimmer-Quartett gab mit großem Erfolg einen Mozart- und Schubert-Abend.

Felix Welcker

**CHEMNITZ:** Den Glanzpunkt der Konzerte in diesem Musikwinter bildete das Konzert des Lehrergesangsvereins unter Franz Mayerhoff mit Chören von Schubert, Volksliedern und der Rhapsodie von Brahms. Maria Philipp (Alt) bewährte sich als Meistersängerin, Renée Chemet (Paris) tat sich violinistisch hervor. Die Städtische Kapelle unter Malata brachte außer sechs Beethoven-Symphonien, deren Ausdeutung bestimmte Grenzen in der Begabung Malatas für Leitung klassischer Musik fand, unter anderem einige wenige Neuheiten für hier: die minderwertige Symphonie No. 2 F-dur von H. Zöllner, alles Musik aus dritter Hand, sowie die Suite D-dur von E. E. Taubert, zu der altklassische Musik Modell gestanden. Als Dirigent mit eigener Note führte sich E. Steinbach ein. Der scheidende tüchtige Konzertmeister



Schreiber spielte erstmalig das schöne Konzert g-moll für Viola von C. Forsyth meisterhaft. Die Kammermusik, von E. Richter, dem Hamann-Quartett, Bachmann-Trio und Malata-Quartett eifrig gepflegt, hielt sich fast ausschließlich an die deutschen Meister. — In den geistlichen Konzerten, die hier auf hoher Stufe stehen, beanspruchte die Erstaufführung von Händels „Josua“ in der neuen Bearbeitung des jungen Chrysander durch Meinel besonderes Interesse. Der Musikverein unter E. Winkler sang wertvolle neue gemischte Chöre von Richard Wetz: „Traumsommernacht“ und „Hyperion“. A. Fischer (Sondershausen) glänzte als Liedersänger. Von auswärtigen Solisten hörten wir unter anderem C. Ansorge, L. Rains, Helga Petri, W. Bachmann. R. Oehmichen

**CINCINNATI:** Unsere Musiksaison stand bis jetzt unter dem Zeichen Dr. Kunwalds, unseres neuen Symphoniedirigenten, der seine Tätigkeit im Herbst begonnen und die Anerkennung der Musiker und Musikfreunde sich rasch und ungeteilt erworben hat. Die von der Pose Stokowsky's stark alterierten Nerven der Konzertbesucher beruhigten sich wieder unter der frischen Ungezwungenheit Kunwalds. Als erfahrener Dirigent verbreitet er Sicherheit; das Orchester spürt seine starke Hand, und es wird ihm leicht, bei dem willigen Material seine Intentionen durchzusetzen. Seine Auffassungen sind musikalisch und auf Klarheit und rhythmische Bestimmtheit gerichtet. Dafür sprach besonders die Aufführung der c-moll Symphonie von Brahms im 3. Konzerte, die ich in so deutlicher Auslegung noch nie vorher gehört zu haben glaube. Natürlich gehört zum erfahrenen Dirigenten auch ein erfahrenes Orchester; in dieser Hinsicht kann bei Stücken, die wie Strauß' „Don Juan“ virtuose Technik verlangen, sich noch manches verbessern, doch soll damit an der Leistungsfähigkeit des Orchesters nicht geteilt werden. Zu lernen gibt's immer und überall, kollektiv und individuell; jedenfalls vereinigt Dr. Kunwald in seiner Person die Stellung des Lehrmeisters und Führers mit dem erfolgreichsten Ergebnis. Solistisch trat in den bisher gehörten Konzerten Clarence Whitehill hervor, der aber weder bei dieser Gelegenheit noch bei der später besprochenen Aufführung des „Messias“ den günstigen Eindruck seiner Leistungen im Maifestival bekräftigte. Es gibt eben Sänger, die am besten singen, wenn sie offiziell heiser sind; dann verdunkelt die Neigung zum Forcieren wenigstens nicht ihre anderen akzeptablen Eigenschaften. Der Geiger Louis Persinger ist ein guter Techniker, besitzt aber weder Ton noch musikalische Reife, die ihn zum Auftreten in Symphoniekonzerten berechtigen. So ganz allein seligmachend ist die Reklame doch nicht. Daß Ernst Kunwald sich auch auf Chorleitung versteht, bewies er in einer Weihnachtsaufführung des „Messias“. Dem Problem amerikanischen Chorgesangs bisher ein Fremder, gelang es ihm in der kurzen Zeit von sieben Wochen sich einen Chor zu erziehen, der schließlich, wie allgemein zugegeben, in der Aufführung mit mehr Feuer und Attacke, mit stärkerem Eingehen auf die Nüancierungen des Dirigenten sang als bei den viel länger vorbereiteten Maifestival-Konzerten. Als glückliches Omen für

die Zukunft darf man das Zusammenwirken des Maifestivalchores mit dem heimischen Symphonieorchester, das sich durch elastische Begleitungen auszeichnete, deuten. Dr. Kunwald hielt sich in der Auffassung Händels von angelsächsischer Schlagsucht fern und erzielte durch Zeitmaßbelebung dramatische Wirkungen, die ihm und der Sache des Oratoriums im allgemeinen neue und begeisterte Freunde gewannen. Louis Victor Saar

**DANZIG:** Der Berliner Hof- und Domchor eröffnete die Saison. Auch diesmal bewunderte man Hugo Rüdels Chordisziplin, wie das ideale Stimmmaterial der Knaben. — Die Tätigkeit des Orchestervereins gipfelte in der Neunten Symphonie, zu der man acht Berliner Kammermusiker heranzog. Das Vokalquartett war mit Wiesike, Weinbaum, Wormsbächer und von Raatz-Brockmann günstig besetzt. An diese Aufführung schloß sich ein interessantes Konzert der Kammermusik-Vereinigung der Königlichen Kapelle (Berlin). Das 2. Vereinskonzert leitete Schuricht (Wiesbaden), der als geborener Danziger und fesselnder Dirigent doppelt interessierte. Ferner wurde die Bekanntschaft von Gertrude Foerstel vermittelt; die Gastin entzückte mit dem Schmelz ihrer Stimme. — Die Singakademie brachte unter Binder die „Faustszenen“ von Schumann. Eva Leßmann war eine liebliche Vertreterin des Gretchens. Die Altsoli übernahm Herta Frank, Tenor: R. Koenenkamp, Baß: Franz Fitzau und W. Köster. — Die Liederabende von Julia Culp und Ludwig Wüllner erregten ein hohes Interesse; nicht im selben Maße gelang dies Marie Louise Debogis, deren Gesängen deutschen Ursprungs ein fremder Zug anhaftet. Beim Kapitel „Liederabend“ sei noch des Künstlerpaares Gura-Hummel, wie auch der jungen und stimmbegabten Altistin Hertha Frank gedacht. — In einem Orchesterkonzert errangen Tilly Cahnbley-Hinken und der Geiger Serato viel Beifall. Von Pianisten war es wieder Emil Sauer, der dem Publikum zum gefährlichen Gradmesser wurde bei Beurteilung anderer Künstler. — Die Kammermusik war durch das rühmlichst bekannte Trio Mayer-Mahr, Dessau und Grünfeld wie durch das Brüsseler Quartett erfolgreich vertreten.

Karl Frank

**DESSAU:** Die ersten drei Hofkapellkonzerte brachten unter Franz Mikorey außer Symphonien von Klughardt, Brahms und Beethoven als bedeutsamste Orchesterneuheit G. Norens Variationenzyklus „Kaleidoscop“, der virtuos wahrhaft glänzend gespielt wurde. Als Solisten waren gewonnen worden: Hermann Jadowker und Julius von Raatz-Brockmann (Gesang), Katharina Bosch (Violine) und Severin Eisenberger (Klavier). In dem Singakademie-Konzert am 20. November erlebte Otto Taubmanns „Deutsche Messe“ eine vorzügliche Aufführung. In den bisherigen Kammermusik-Abenden kamen Boccherini, Paul Juon (Klavierquintett op. 50), Dvořák und Brahms (Waldhorn-Trio) zum Wort. Einen starken Erfolg erzielten sich Elsa und Cäcilie Satz mit Soli für zwei Klaviere. Ernst Hamann

**DORTMUND:** Mit einem Aufgebot von 800 Ausführenden rief Mahlers „Achte“ unter Prof.

Janssens straffer Leitung eine gewaltige Begeisterung bei den mehrere Tausend zählenden Zuhörern hervor. Der musikalisch bedeutendere erste Teil gelangte in seinen gigantischen Maßen und der hinreißenden Kraft ebenso machtvoll, wie der zweite in seinen schwärmerischen Gefühlsergüssen tief empfunden zur Wirkung. Sicher und gewaltig, ohne in ihrem Kraftaufwand zu lärmern, und intim und stimmungsvoll in ihrer Lyrik erklangen die großen Massenchöre. Auch das auf 110 Musiker verstärkte Philharmonische Orchester und die Solisten Tilly Cahnbley-Hinken, Rita Bergas, Maria Freund, Anna Erler-Schnaudt, Nieratzky, Lederer und Bärtling hatten ihren verdienstlichen Anteil an dem großen Erfolge. — Die von Robert Schirmer neu gegründete Singakademie trat mit Mendelssohns „Elias“ zum ersten Male mit schönem, bildungsfähigem Stimmmaterial an die Öffentlichkeit. — In dem hauptsächlich Brahms gewidmeten 3. Hüttnerischen Solistenkonzerte sang Felix v. Kraus, von Willy Eickemeyer sehr wirkungsvoll begleitet, mit tiefer Empfindung die Vier ersten Gesänge. Fesselnde Gaben bot das Ehepaar Gura-Hummel in Balladen, Liedern und Duetten von Loewe, Schubert, Mikorey, Brahms und Alexander Ritter. — Von plastischer Ausgestaltung und einschmeichelnder Lyrik waren im ersten Hauptkonzert des Lehrer-Gesangsvereins unter Robert Laugs die Chöre getragen, unter denen „Columbus“ von Hiller und „Georg von Frondsparg“ von A. v. Othegraven besonders interessierten. Die Geigerin Chemet aus Paris vereinigte in ihrem Spiel alle Vorzüge der eleganten französischen Schule und hatte mit Werken südländischer Meister, wie Lalo's Spanischer Symphonie, großen Erfolg.

Heinrich Bülle

**D**RESDEN: Im 4. Hoftheaterkonzert der Serie A lernte man den jüngsten deutschen Komponisten Erich Wolfgang Korngold durch seine „Schauspiel-Ouvertüre“ kennen, die durch ihre sichere Anwendung der modernen Tonsprache und ihre jugendliche Frische sehr gefiel und als verheißungsvolle Probe einer starken Begabung willkommen zu heißen ist. Das 4. Konzert der Serie B brachte die Uraufführung der Symphonie b-moll von Paul August von Klenau, der sich vor zwei Jahren mit seiner f-moll Symphonie vielversprechend eingeführt hatte. Leider entfernt er sich in seinem neuen Werke, das in vier Sätzen Dante's „Hölle“ schildern will, so weit von der klaren Form und neigt so sehr zu einer Entfesselung wider orchestraler Klangmassen, daß bei dem auffallenden Mangel an großen Gedanken die Symphonie bald ermüdet. Der erste Satz, dem eine gewisse Größe des Aufbaus und Wucht des Ausdrucks nicht abzusprechen ist, muß als der weit aus beste gelten. Die anderen Sätze leiden unter den lauten Orchesterausbrüchen und dem Mangel straffer Konzentration; nur am Schlusse horcht man wieder auf, als hinter dem Orchester ein unsichtbarer Chor zu singen beginnt, aber ganz ohne Textworte, lediglich psalmierend, sodaß nur eine rein instrumentale Verwendung der Menschenstimmen zu verzeichnen ist. Hermann Kutzschbach hatte sich des umfangreichen Werkes mit vollster

Hingabe angenommen und die Königliche Kapelle blieb dem Tonsetzer gewiß nichts schuldig, aber dennoch kam es zu keinem Erfolge. — Im 4. Philharmonischen Konzert befestigte Fritz Kreisler seinen Ruf als Geigenkünstler von hohem Rang, und in Alfred Lohse (Prag) lernte man einen Tenoristen von heller, wohlgebildeter, aber etwas weichlicher Stimme kennen. — Das Petri-Quartett wußte mit der Uraufführung eines Streichtrios von Erwin Lendvai, das durch ansprechende Erfindung und lebendige Eigenart besticht, lebhaft zu interessieren. — Tilly Koenen versetzte an ihrem Liederabend die Hörer in helle Begeisterung, und das gleiche gilt von Eugen d'Albert, der nach langer Pause mit einem eigenen Klavierabend seine ragende Meisterschaft aufs neue bewies. In einem der volkstümlichen Kammermusik-Abende des Striegler-Quartetts fand ein wertvolles, durch Schönheit der Erfindung und der Form, sowie fesselnde Harmonik bemerkenswertes Klavierquintett b-moll von Joseph Lederer eine sehr herzliche Aufnahme. Die Klavierabende von Friedrich Wilhelm Keitel, Ossip Gabrilowitsch und Rudolf Feigerl seien aus der Fülle der Einzelkonzerte noch als künstlerisch beachtlich herausgehoben. F. A. Geißler

**E**LBERFELD: Im 2. Abonnementskonzert der Elberfelder Konzertgesellschaft wirkte Haydn's „Schöpfung“ unter Hans Hayms sicherer und schwungvoller Leitung mit ursprünglicher Frische. Chor, Orchester und die Solisten Elisabeth Ohlhoff, George A. Walter und J. von Raatz-Brockmann hatten gleichen Anteil am Erfolge. Einen vollen Erfolg bedeutete auch das Konzert zum 76. Stiftungsfest der Elberfelder Liedertafel, die sich unter Ad. Zimmermanns Leitung vor allem in dem großen Sturmschen Chor mit Orchester „Kolumbus' letzte Nacht“ von ihrer besten Seite zeigte. Solistisch zeichneten sich Ad. Zimmermann (Klavier) und Julian Gumpert (Violine) aus. In einem Balladen-, Lieder- und Duettenabend von Annie Gura-Hummel und Hermann Gura machte das Künstlerpaar als Bühnensänger besonders mit den Loeweschen Balladen und den dramatischen Liedern eines Brahms und Wolf nebst Strauß' „Heimliche Aufforderung“ Eindruck. In dem Bußtags-Organkonzert bewährte Organist Ew. Flockenhaus unter Mitwirkung des Waldhornquartetts des Städtischen Orchesters seine anerkannte Meisterschaft, während Anna Stronck-Kappel in Gesängen von Händel, Beethoven, Bach und Franck durch ihr schlackenloses Organ und stilvollen Vortrag tiefgehende Wirkung erzielte. Was das Rosé-Quartett im 2. Solistenkonzert (Kammermusik-Abend) im Verein mit Hans Haym (Klavier) in Quartetten von Beethoven, Brahms und Schubert bot, war reifste Kunst. Auch eine Aufführung von Mahlers „Achter“ haben wir gehabt, zu der sich der besonders durch den Elberfelder Lehrer-Gesangsverein verstärkte Elberfelder Gesangsverein mit dem Düsseldorfer Musikverein vereinigt hatte (600 Stimmen), dazu ein Kinderchor von 120 Stimmen und das auf 120 Musiker verstärkte Städtische Orchester. Unter Hans Haym boten Chor und Orchester eine glänzende Leistung, nicht minder die Solisten, von denen

sich besonders Gertrude Foerstel, Anna Kaempfert, Ilona Durigo, Therese Funck und Nikola Geiße-Winkel hervortaten. Dem Werke sollen und können namentlich im zweiten Teil große musikalische Werte nicht abgesprochen werden; daß aber die Wirkung in keinem Verhältnis steht zu dem kolossalen Aufwand an Mitteln, kann ebensowenig bestritten werden.

F. Schemensky

**G**RAZ: Das 3. Abonnementskonzert des Opernhausorchesters brachte unter Oskar C. Posas Leitung neben der „Benvenuto Cellini“-Ouvertüre von Berlioz und dem „Mephisto“-Walzer von Liszt, der leider im Tempo sehr verschleppt herauskam, als Erstaufführungen für Graz Debussy's „Nachmittag eines Faunes“ und die „Scheherazade“ von Rimsky-Korssakow, die letzten beiden Werke, trotz ihrer geradezu gegensätzlich gehaltenen Ausdrucksmöglichkeiten, in vollendeter Art zur Wiedergabe. — Das Steiermärkische Musikvereinsorchester spielte unter Dr. Roderich von Mojsisovics die tragische Symphonie Schuberts, Webers „Abu Hassan“-Ouvertüre und Schumanns Ouvertüre zur „Braut von Messina“. Als Solistin trat E. Bockmayer aus Wien auf, die R. Volkmanns Violoncell-Konzert mit ganz respektabler Technik spielte, und Anna Hansa, die die „Barkarole“ des heimischen Tondichters Josef Marx mit Orchesterbegleitung sang, wobei der Komponist zum ersten Male mit Erfolg als Orchesterleiter in die Öffentlichkeit trat. — Das Deutsche Konzertvereinsorchester veranstaltete unter Fritz Lembergers tüchtiger Leitung einen Orchesterliederabend, wobei eine Reihe prächtiger Lieder von Debussy, Mahler und Strauß (gesungen von Else Raimann, Paula Haimel und Heinz Poschacher) zu formvollendeter Erstaufführung kamen. — Der Grazer Singverein brachte das jüngste Chorwerk von Max Bruch „Die Macht des Gesanges“ mit schönem Erfolg zur Uraufführung. Das Werk des eben 75 Jahre alt gewordenen Komponisten atmet Temperament und Jugendfrische. Wie in allen seinen Werken verschmäh't Bruch auch hier die motivische Arbeit, obwohl der vorliegende Text gar sehr dazu Anlaß geben würde. Er vermeidet auch jedes tiefe psychologische Zergliedern, aber nach wie vor strömt ihm reichlich und üppig quellend der Born der Melodie. Ein bißchen Mendelssohnsche Richtung, nicht etwa in Reminiszenzen, sondern in der Technik, findet sich, wie in Bruchs meisten Chorwerken, auch in dieser neuesten Arbeit, die man als Chorsymphonie im kleinen bezeichnen könnte. Als umsichtiger und temperamentvoller Leiter führte sich der neue Chormeister des Vereins Leopold Suchsland bei dieser Gelegenheit vorteilhaft ein. — Der Grazer Männergesangsverein brachte ein geschmackvoll zusammengestelltes Programm unter Franz Weiß mit Werken von Reiter, Hegar und Heuberger in schöner Ausführung. — Die Geiger Jaroslav Kocian, Jan Kubelik, Stefi Geyer und Nora Duesberg fanden hier den gewohnten Erfolg. Nora Duesberg, ein junges Mädchen, erregte die Aufmerksamkeit weniger durch treffliche Technik als vielmehr durch außergewöhnliche Tiefe der Auffassung und einen durchaus männlich-kraftigen ausgesprochen dramatischen

Vortrag. — Als Konzertsängerinnen erschienen zum erstenmal in Graz Grete von Wensers, die Besitzerin einer schönen, weichen, ziemlich gut gebildeten Mezzosopranstimme, aber leider mit kaltem, eintönigem Vortrag, und Gertrude Foerstel, die mit einem vorzüglichen Programm selten gehörter Lieder von Reger, Mahler und Strauß dank ihrer auserlesenen Stimmittel und ihrer seelenvollen Auffassung stürmischen Beifall erntete. — Kammermusik-Abende veranstaltete die Kammermusikvereinigung des Steiermärkischen Musikvereins, wobei Thuilles Klavierquintett in Es-dur, Max Regers „Suite in altem Stil“ für Violine und Klavier und das Streichquartett in e-moll von Schillings erfolgreich zur Erstaufführung gebracht wurden, und das Prill-Quartett, das unter anderem Tschaiowsky's e-moll Quartett in vorzüglicher Wiedergabe vorführte.

Dr. Otto Hödel

**H**ELSINGFORS: Als Folge des Orchesterkrieges im Frühjahr besitzen wir vorläufig zwei große Orchester: das neugebildete, von der Stadt subventionierte „Helsingfors Symphonieorchester“ (Hauptdirigent Georg Schnéevoigt) und das von der Philharmonischen Gesellschaft erweiterte alte Orchester (von unseren einheimischen Komponisten Sibelius, Kajanus, Palmgren, Kuula und Madetoja dirigiert). Die beiden Orchester haben diesen Herbst zusammen ca. 90 Konzerte — für unsere Verhältnisse etwas Fürchterliches — veranstaltet. Die von Schnéevoigt dirigierten sieben „Abonnementskonzerte“ brachten Symphonieen von Beethoven (No. 5 und 7), Haydn (No. 13 G-dur), Mozart (Es-dur, komponiert 1788), Brahms (Erste), Tschaiowsky (f-moll), Sibelius (e-moll) und Furuhielm (D-dur). Solisten waren Alexander Siloti, Sigrd Schnéevoigt (Klavier), Micha Piastro, Kathleen Parlow (Violine), Jaques van Lier (Cello), Aino Ackté und Franz Egenieff (Gesang). Zu erwähnen sind noch die Extra Symphoniekonzerte, die Lyrisch-dramatischen-, die Volkssymphonie- und die Populären Konzerte. — Die fünf „Elitekonzerte“ der Philharmonischen Gesellschaft brachten Symphonieen von Schubert (C-dur), Franck (d-moll), Brahms (e-moll), Tschaiowsky (Pathétique) und Sibelius (D-dur). Solisten waren Irène Enéri (Klavier), Agnes Rozgonyi (Violine), Maikki Järnefelt und Alma Silventoinen (Gesang). Dasselbe Orchester hat zahlreiche Volkssymphonie-, Volks- und Studentenkonzerte veranstaltet. — Aus der Flut der übrigen Konzerte sind zu nennen: die fünf Beethoven-Abende des Brüsseler Quartetts, die Orgelkonzerte Enrico Bossi's, die Klavierabende Ferruccio Busoni's, die Konzerte des Hof- und Domchors zu Berlin unter Leitung von Prof. Hugo Rüdel, sowie die Aufführungen von Mozarts Requiem und Liszts Missa Choralis von „Suomen laulu“.

Axel von Kothen

**J**OHANNESBURG: Die letzte Musiksaison hat erfreulicherweise für hiesige Verhältnisse viel Abwechslung gebracht. Antonia Dolores kehrte zum drittenmal hier ein und gab drei Liederabende mit interessantem Programm. Leider hat die Stimme der Künstlerin seit ihrem letzten Besuch etwas an Frische eingebüßt, aber

ihr fein pointierter inniger Vortrag entzückte das kleine, jedoch verständnisvolle Publikum. — Dr. Gregor Czerniawsky spielte in seinem Abschiedskonzert die Polonaise von Wieniawski mit künstlerischer Virtuosität, aber sehr affektiert. — In ihrem Antrittskonzert in der Musical Society spielte die einheimische Geigerin Milly Wildner das g-moll Konzert von Bruch mit großem Erfolge. Die junge Künstlerin verfügt über eine virtuose Technik, großen warmen Ton und eine besonders schöne klare Höhe. — Im letzten Kammerkonzert wurde das Oktett von Mendelssohn unter der gewandten Leitung von Beatrice Stuart aufgeführt. Im selben Konzerte spielten Milly Wildner und Horace Barton die Sonate von César Franck. Das hier wenig bekannte Werk übte durch das verständnisvolle Zusammenspiel und die edle Auffassung der beiden Künstler einen mächtigen Eindruck auf die Zuhörer aus. In Horace Barton besitzen wir einen Pianisten von nennenswerter Bedeutung; sein Spiel zeichnet sich durch schönen Anschlag, vornehme Sicherheit und plastischen Vortrag aus. In einer Serie von Orgelvorträgen zeigte er sich auch als Meister dieses Instrumentes. Sein ernstes Streben bekundete sich in zwei Wagner-Abenden, in denen er hier allzu selten gehörte Fragmente aus dem „Ring“ und „Parsifal“ vortrug. — Die Musical Society war auch bestrebt, in ihren monatlichen Konzerten Mannigfaltiges zu bieten. So hörten wir mit vielem Vergnügen den hier ansässigen italienischen Pianisten Danza in den „Symphonischen Etüden“ von Schumann. In einigen kam die Eigenart seiner Technik — graziöser Anschlag und anmutiger Vortrag — zu besonderer Geltung; der Poesie Schumanns blieb er allerdings manches schuldig. M. Pollak

**KÖLN:** Die kraftvoll vorgetragene Bachsche Chorkantate „Nun ist das Heil“ und des gleichen Meisters Kantate für eine Sopranstimme „Jauchzet Gott in allen Landen“, in der Altje Noordewier mehr Virtuosität als Empfindung betätigte, bildeten die Anfangsnummern des 6. Gürzenichkonzerts. Es folgte eine glänzende Wiedergabe von Beethovens Klavierkonzert c-moll (No. 3) durch Carl Friedberg, dann als Hauptwerk die von Fritz Steinbach prachtvoll klar und stimmungreich ausgedeutete Neunte mit genannter Sängerin sowie Tiny Debüser (Düsseldorf), ferner Heinrich Winkelshoff (Köln) und Willy Fenten (Mannheim) als hinsichtlich des Vortragsstils etwas divergierenden Solisten der Ode. — In der Musikalischen Gesellschaft interessierte der Görlitzer Baritonist Hermann Brause, einer ihn beeinflussenden Erkältung wohl gemut trotzend, durch künstlerisch abgeklärte Auffassung der Gesänge und die zielbewußte Geltendmachung recht gediegener gesangstechnischer Eigenschaften. Weiter erspielte sich das von Marie Soldat-Roeger geführte Damenquartett einen schönen Erfolg. — Während im Tonkünstlerverein Cyril Scott einige seiner neueren Kompositionen am Ibach zu sehr günstigen Eindrücken vermittelte, begeisterte im Disch-Saale Emil Sauer seine zahlreichen Hörer durch den Elan und die stetig sich verjüngende Kraft seiner sieghaften pianistischen Rhetorik.

Paul Hiller  
Original from

**KÖPENHAGEN:** Einen ganz seltenen Erfolg hat Wolf-Ferrari's zum ersten Male aufgeführte „Vita nuova“ (im Musikverein) gehabt. Das Werk wurde vom Publikum so begeistert aufgenommen und von der Presse so lebhaft — fast über Gebühr — gelobt, daß es nicht bloß im 2. Vereinskonzert wiederholt, sondern extra in einem öffentlichen, sehr gut besuchten Konzert vorgeführt werden konnte. Der Komponistennamen war im Publikum bisher unbekannt, und keine Reklame ging voraus; das Werk hat durch sich selbst gesiegt. — Das im Januar wieder steigende Konzertleben bot sonst u. a. die schönen „Brüsseler“-Abende (sämtliche Beethovensche Quartette), des weiteren Besuche von Yvette Guilbert, Else Gipsier und dem amerikanischen Geiger Spalding. Als Neuheiten brachte Peder Gram in einem eigenen Konzert eine selbst komponierte lyrische Orchesterphantasie und Dukas' „Apprenti sorcier“.

William Behrend

**LEIPZIG:** Das Gewandhaus, mit dem neuen Jahre mehr wie bisher Neuem zugänglich, ehrte Kloses zartsinnigen, an Berlioz' ähnlichen elfischen Instrumentalidyllen wie dem „Sylphentanz“ erwachsenen „Elfenreigen“ und Regers, dem französischen Impressionismus und der Hirtenmusik in d'Alberts „Tiefland“ zugänglichere neuromantisch-dichterische Stimmungsmusik der klangschönen „Romantischen Suite“ nach Versen Eichendorffs durch prächtige Aufführungen unter Nikisch. Die Philharmonie Hans Windersteins brachte Sinigaglia's charmante und nationalgefärbte Orchestersuite „Piemonte“, die in der reichen Harmonik und der virtuellen Bläserbehandlung (melodieführende Trompete!) bereits die Nähe Frankreichs ahnen läßt, vortrefflich heraus. „Neues von Händel, Bach, Mozart und Hasse“ war das Motto eines der interessantesten und verdienstvollsten Konzerte der Musikalischen Gesellschaft Georg Göhlers. Man wird den bis zum Fanatismus leicht entzündlichen Enthusiasmus dieses glänzenden Kopfes, der in Übertreibung Kretschmars im Programmbuch aus Händel „den vielleicht größten Dramatiker aller Zeiten“, aus eigener Machtbefugnis aber aus dem Dresdener Theoretiker Schreyer „eine der bedeutendsten Persönlichkeiten auf dem Gebiete der Musik, die überhaupt zurzeit leben“ macht, heut auf die Modernsten schimpft und morgen den neuesten Mahler aufführt, nicht immer in der Bewertung der vorgetragenen Rara und Curiosa alter Musik teilen. Da gab's von Händel einige melodisch herrliche, doch überlange und von Maria Carloforti mit glockenreinem hohen Sopran technisch imponierend gesungene Solokantaten (Il Gelsomino, Delirio amoroso), von Bach das, selbst in der Bearbeitung ihm von Schreyer ohne genügenden Einblick in die damalige Aufführungspraxis in durchaus anfechtbarer Weise bestrittene, unerhebliche, doch höchst unterhaltsame Konzert für vier Klaviere nach Vivaldi (die Ehepaare von Bose und Pembaur jun. in vorzüglicher Interpretation), von Mozart die durch ihre drollige Pauken-Festlichkeit und Feierlichkeit in miniature doppelt reizende Unterhaltungsmusik der Serenade für zwei kleine Orchester (Köchel-Verz. No. 239) und das heitere Es-dur-Konzert für zwei Klaviere

(Fritz von Bose, Joseph Pembaur jun.), von Hasse eine Reihe feuriger und graziöser, von Göhler vor Jahren bei Klemm neu herausgegebener Balletsätze aus „Numa“ und „Piramo e Tisbe“, unter denen die lange vor Haydns „Jahreszeiten“ geschriebene Bauernmusik des Ballo di Villano zündend einschlug. Ein Sonatenabend führte die beiden illustren französischen Gäste Thibaud und Cortot nochmals im Gewandhause, u. a. zum Vortrag der schönen Violinsonate des frühverstorbenen wallonischen „Franckisten“ Lekeu, zusammen; die „Böhmen“ führten ein Hauptwerk der tschechischen Moderne, Novák's Klavierquintett (a-moll), ein Dokument von Novák's schwerblütig und tiefinnerlich reflektierender Mischung von Brahms und slovakisch-altböhmischer Volksmusik, mit dem feurigen Severin Eisenberger am Flügel, in Leipzig ein. — Solistisch dominierte, wie im ganzen instrumentalen Deutschland, das Klavier. Im Gewandhause stellte sich Alfred Cortot der großen französischen Pianistentrias Diémer, Pugno, Risler als ein mehr glänzender und glatter, denn erwärmender Künstler von prächtiger geschliffener Technik und kühler, aber feinsten klanglicher Delikatesse zur Seite. Einen glänzend aufgehenden Stern als Liszt-Spielerin entdeckte man in der Burmeister-Schülerin Mira Pollheim (Liszt-Abend unter Burmeisters Leitung). Neu für Leipzig waren nicht Wilhelm Backhaus, der große Techniker und innerliche „Steinway“-Spieler, nicht Ignaz Friedman (dritter Abend), wohl aber der technisch gediegene, doch schwunglose Formalmusiker Emanuel von Hegyi aus Ungarn (u. a. Bossi's Vorstudie zu den Intermezzi Goldoniani, die vier Stücke in Form einer alten Suite op. 103), die Spanierin Maria Cervantes (Stücke moderner Spanier, „An der Quelle“ aus den „Pastellbildern“ Walter Niemanns). Der junge feinfühligste Hamburger Klavierpoet, einer der ganz wenigen Kirchner-Interpreten unserer Tage, Konrad Hanss, brachte sich in empfehlende Erinnerung; dem früher längere Jahre in Leipzig ansässigen feinen Begleiter und glatten, feingeschliffenen Interpreten des modernen Genre, Paul Aron, fehlte für die beiden exotischen Kuriositäten von Debussy's Tänzen mit Streichorchester nichts, für Mozartsche und Lisztsche Klavierkonzerte allzu viel, um das Gespenst des „Umschmisses“ erfolgreich zu beschwören. Die Violine stellte in dem jungen Ungarn Emil Telmányi einen neuen Instinkt- und Temperamentmusiker von verzehrendem Feuer und großem, sinnlich blühendem Tone mit dem weiten Atem des echten Geigers und den schönen Fehlern der Jugend. Als gleich verheißungsvoll rühmte man den jungen Eddy Brown. Waldemar Meyer, immer noch der grundgediegene ernste Joachimsschüler, führte Gustav Hollaenders „Dem Deutschen Kronprinzen gewidmetes“ akademisch-formgewandtes und der persönlichen Note wie der einprägsamen Themen entbehrendes d-moll Konzert op. 66 in Leipzig ein. Arno Hilfs niederdeutsch-gesunder, behäbiger und technisch wie musikalisch grundgediegener junger Nachfolger am Königlichen Konservatorium aus gleicher Meisterschule, Gustav Havemann, gleich zwei neue Kandidaten um Bruchs Thronfolge: Weingartner (G) und Weismann (d-moll).

Sie wird ihnen wohl so wenig wie Bleyle werden; immerhin freut man sich, daß die Epoche der in gänzlicher Verknennung des Charakters der Geige geschriebenen modernen Konzerte und Konzertstücke (Busoni, Reger, van der Pals) vorbei scheint und wieder geigenmäßiger Kantabilität Platz macht. Weismann ist der innerlichere der beiden; voll süddeutscher Neoromantik, Naturpoesie, voll leiser Brahms'scher Archaistik, doch auch voll unverkennbar russischen und das Bild seines früheren treuerzigen Deutschtums trübenden, gesucht modernisierenden Einschlags. Weingartner gibt warmblütigen nachwagnerischen Eklektizismus, schöne Seitenthemen und als Finale eine originelle Caprice savoyard. In der Orchesterleitung (Brahms' e-moll Symphonie) gab Aachens blutjunger städtischer Kapellmeister Fritz Busch eine außerordentliche Talentprobe. Ein feuriger intelligenter Musiker, ein glänzender Rhythmiker, dessen Kompaß natürlich noch zu einseitig auf jugendlich temperamentvolle Schneid gestellt ist, und von dem man wünschte, daß das leise posierende Zuviel seiner Gesten nicht in eleganten Pultvirtuosentum ausarte. — Im Gesang fesselte die finnische Primadonna der Pariser Großen Oper Aino Ackté im Gewandhause immer noch als eminent dramatischer und die in Deutschland so seltene Kunst der charakteristischen Stimmfärbung souverän meisternder Mezzosopran von pastoser Alt-Tiefe (Opernfragmente, Sibelius' „Herzog Magnus“-Ballade). — Sehr guten Eindruck machten von längst anerkannten Sängerinnen und Sängern Hertha Dehmloew, Hjalmar Arlberg (Soli und Duetto), von neuen Erscheinungen namentlich die mehr durch stimmliche und intellektuelle Kultur wie durch die Schönheit der Stimme selbst interessierende Charlotte Herpen und die polyglotte Russin Maria Rap-hogh. Walter Niemann.

**M**AGDEBURG: Im Januar-Februar pflegt hier die Konzertsaison einen Höhepunkt zu erreichen. Sie kulminierte in einem Symphoniekonzerte des „Kaufmännischen Vereins“, das Nikisch dirigierte. Zu diesem Zwecke hatte man das Orchester auf 16 erste und zweite Violinen usw. verstärkt. Es leistete in der Hand des Dirigenten, der die Symphonie pathétique von Tschaiikowsky, die Egmont-Ouvertüre und das Meistersinger-Vorspiel sowie die „Rienzi“-Ouvertüre, schließlich Vorspiel und Schlußszene aus der „Götterdämmerung“ auf das Programm gesetzt hatte, Außerordentliches. Nikisch wurde sehr gefeiert. Man wird sich nach diesem Vorgange auch städtischerseits entschließen müssen, für mindestens zwei Konzerte einen Gastdirigenten vom Weltruf kommen zu lassen. — Im 3. Stadttheaterkonzert sang Elisabeth Boehm-van Endert. Einen ansehnlichen und begründeten Erfolg trug die „Tragische Ouvertüre“ von Boeche davon.

Max Hasse

**M**ANNHEIM: Die 5. musikalische Akademie brachte Werke von Bach und Händel, dazu die Dritte Symphonie von Brahms. Arrigo Serato erwies sich als trefflicher Bach-Spieler dabei. Der Philharmonische Verein legte mit dem Dessoff'schen Frauenchor aus Frankfurt a.M. und dem ungarischen Geiger Josca Szigeti Ehre ein, und der Musikverein brachte unter Felix Lederer Hugo Wolfs Musik zum „Fest

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

auf Solhaug" und „Mirjams Siegesgesang" von Schubert vorzüglich zur Aufführung. Lisbeth Ulbrig und Fritz Brodersen waren die sehr tüchtigen Solisten. — Das Quartett Birkigt, Hesse, Neumaier und Müller hob, zum Sextett ergänzt, Theodor Streichers nicht sehr gehaltvolles neues Streichsextett aus der Taufe. — Großen Beifall fand ein Klavierabend von Otto Voß.

K. Eschmann

**P**ARIS: Claude Debussy ist wohl der originellste der modernen französischen Tonsetzer, weil er weder die klassische Entwicklung des musikalischen Gedankens anerkennt, noch auch das Wagnersche Leitmotiv und Wagners Orchestertechnik. Er ist aber von geringer Fruchtbarkeit. Im Konzertsaal erwartete man schon längst ein größeres Tonwerk von ihm und endlich schien dieses Bedürfnis mit der vollendeten Serie der „Images" befriedigt zu werden, da im Konzert Colonne die schon früher teilweise gehörten Stücke mit einem neuen Zusatze „Gigues" aufs Programm gesetzt wurden. Die schon vor drei Jahren gehörten „Rondes de Printemps" bilden den ersten Teil, dann folgen die „Gigues" als zweiter Teil und als dritter Teil „Iberia", drei aneinandergefügte Stücke mit den besonderen Titeln „Par les rues et par les chemins", „Parfums de la nuit" und „Matin d'un jour de fête". Der Eindruck des Ganzen war aber keineswegs so überwältigend, wie man gehofft hatte. Die drei Stücke der „Iberia" haben zwar ihren ganzen Reiz pittoresker Orchestermalerei bewahrt, schaden sich aber gegenseitig, wenn man sie ohne Pausen aneinanderhängt. Schwächer als „Iberia" sind die „Frühlingstänze", an die sich keine bestimmte poetische Vorstellung knüpft, und am schwächsten sind die neu hinzukommenden „Gigues". Unter diesem Namen haben Bach und seine Nachfolger rhythmisch sehr ausgeprägte Stücke geschrieben und darum fällt es um so mehr auf, daß Debussy aus dieser alten Tanzform ein willkürliches Durcheinander bizarrer Einfälle der Harmonie und der Orchestrierung gemacht hat. — Eine sehr verdienstliche musikalische Gründung ist die seit sieben Jahren bestehende „Manécanterie (Frühsängerei) des petits chanteurs à la Croix de Bois". Knaben von zehn bis fünfzehn Jahren werden hier regelmäßig vereinigt, um in Verbindung mit einem geübten Männerchor den gregorianischen Gesang und die unbegleitete polyphone Musik Palestrinas und ähnlicher Meister zu pflegen. Diese Sänger wirken bald hier bald dort in den Kirchen mit und gaben kürzlich auch ein Konzert im Saale Erard, wo sie durch die Sicherheit und Reinheit ihrer unbegleiteten Gesänge den besten Eindruck machten. — Geistlichen Charakter trug auch das Konzert, worin ein kürzeres Oratorium des Lyoner Pater Pierre Béthenod „Le Miracle de Saint-François d'Assise" aufgeführt wurde, das bereits in Lyon Gefallen gefunden hat. Man erwartete eine süßliche Dilettantenarbeit, weil man dem musikalischen Geschmack der heutigen Geistlichkeit misstraut, entdeckte aber ein Werk, das bei aller Einfachheit der Mittel doch einen erhabenen Charakter trägt und durch Aufrichtigkeit des Ausdruckes anzieht. — Unter den Virtuosen der letzten Zeit sind zu erwähnen die Klavierspieler Mark Hambourg und Emil Frey, die Pianistinnen Frau Alvin und namentlich Frau

Riss-Arbeau, die es wagt, alle Klavierwerke Chopins in chronologischer Folge in acht Konzerten vorzutragen. Im ersten Konzert konnte man deutlich beobachten, wie groß der Einfluß Webers auf Chopin gewesen ist. Selbst die Polonaise op. 3 trägt weniger polnischen, als Weberschen Charakter, obschon Chopin durch seine Mutter und seine Erziehung mehr als zur Hälfte Pole war. — In einem gelungenen eigenen Konzert vereinigte der beliebte amerikanische Tenorist George A. Walter Werke von Bach, Schumann und Schubert. — Eine neugebildete französische Gesellschaft für deutsche Musik kündigte zwar mit glücklicher Motivierung eine Serie von vier bis sechs Konzerten an, fand aber schon für ihr erstes Konzert solche Schwierigkeiten, daß es im allerletzten Moment abgesagt wurde.

Felix Vogt

**P**ÖSEN: Das „Symphonie-Orchester" brachte unter Fritz Gambke eine treffliche Aufführung der Lisztschen Faust-Symphonie, die „Orchester-Vereinigung" in vier Konzerten Beethoven (B-dur und A-dur), Schubert (C-dur), Brahms (D-dur) und Schumann (B-dur), die beiden letzteren unter Paul Geislers temperamentvoller Leitung. Das von Kapellmeister Letowsky gespielte Brahms-Klavierkonzert B-dur fesselte im letzten Konzert besonders. Im September fand der Berliner Hof- und Domchor und jüngst die Barthsche Madrigal-Vereinigung großen Beifall. Die Geigenkunst war mit dem Flonzaley-Quartett und den jubelnd begrüßten Brüssellern, außerdem durch Thibaud, Manén und Huberman vertreten, der Beethoven geistvoll interpretierte. Kubelik's Programm war auf äußere Wirkung berechnet. Raoul v. Koczalski gab vier intime Chopin-Abende, feinsinnige Kunst, diesmal vom deutschen Publikum kaum gewürdigt, eine Rückwirkung des von polnischer Seite gegen Huberman ausgesprochenen Boykotts. Huberman spielte nämlich im Saale der Königlichen Akademie. An Liederabenden sind bemerkenswert Julia Culp, Dr. Felix v. Kraus und Dora Windesheim, nicht zu vergessen Robert Kothes Lautenkunst. Eine eigenartige Darbietung war Arno Nadel's Volksliederabend, jüdische Volkskunst, Ghetto-kunst, temperamentvoll von Sopran, Tenor und Geige dargestellt.

A. Huch

**R**IGA: In seinem 5. und 6. Abonnementskonzert brachte das Rigaer Symphonieorchester unter Georg Schneevogts Leitung neben Brahms' Vierter und Beethovens Sechster Symphonie Richard Strauß' „Heldenleben" und Max Regers „Romantische Suite", welch letztere das meisterhafte kontrapunktische Geschick, sowie die ebenso aparte als wandlungskräftige Stimmungsmalerei des Autors wirksam ins Treffen führte. Solistisch bewährte sich der ausgezeichnete Violoncellovirtuose Jacques van Lier als ein hervorragender Vertreter seines Instruments; auch der Baritonist Franz Egénieff interessierte lebhaft durch seine ausgiebigen und schön gepflegten Stimmittel. Als Wagner-Sänger kann er vorläufig allerdings noch nicht allzu hoch eingeschätzt werden. An der Stätte seines früheren Wirkens erschien auch Hermann Jadowker. Mit seinen Liedervorträgen konnte er sich an bedeutenden Konzertsängern nicht messen, aber seine Opernfragmente



gelangen vorzüglich und stellten die stimmliche und musikalische Schlagfertigkeit des begabten Tenoristen glänzend heraus. Das Hauptergebnis bildete eine Konzertaufführung von Schumanns „Manfred“, in der Ludwig Wüllner auf dem Podium erschien. Seine aus musikalischen, d. h. seelischen Quellen geschöpfte Rezitation war von tief ergreifender Großzügigkeit: in jeder Beziehung ein Meisterstück ersten Ranges. Die Aufführung leitete Franz von Hoeßlin, ein noch jugendlicher Dirigent, der seine Begabung — er besitzt Geschmack, Gestaltungskraft und Temperament — in einer größeren Reihe von Orchesterkonzerten beglaubigte. Carl Waack

**S. T. PETERSBURG:** Zu den herrlichsten Symphonieabenden in der letzten Zeit gehört das 4. Kussewitzki-Konzert unter Leitung Ernst Wendels. Bruckners Neunte Symphonie wurde mit plastischer Klarheit und Schönheit wiedergegeben, und Liszts „Tasso“ wurde unter der hervorragenden Führung des bei uns jederzeit hochgeschätzten Gastes zu einem Ereignis. Emil Sauer, der das Schumann-Konzert spielte, blieb auf der Höhe seiner früheren Leistungen. S. Kussewitzki und seine treffliche Musikerschar brachten uns in ihrem 3. Abonnementskonzert Brahms' tatenfrohe D-dur Symphonie No. 2 und Strauß' „Ein Heldenleben“, und erfreuten durch die Präzision und Solidität der Auffassung. Felia Litvinne sang mit ihrem unerschöpflich großen Organ Isoldens Liebestod und drei Lieder von Wagner. — W. Safonow dirigierte im 2. Konzert der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft ein Tschaikowsky-Programm und im 3. „Mlada“ von Rimsky-Korssakow sowie „Poème de l'Exstase“ von Scriabin. Was man bei Safonow bewundern muß, das ist die wundervolle klangliche Wirkung, zu der er die Partituren russischer Meister zu bringen vermag. Kathleen Parlow bewährte ihren Ruhm als eine der besten Interpreten des Tschaikowsky'schen Violinkonzerts, und die gefeierte Primadonna der Moskauer Hofoper, Mme. Neschdanowa, wußte auch im Liedervortrag schätzenswerte Eigenschaften zu entfalten. — Das 4. Siloti-Konzert war ausschließlich Glazounow gewidmet, anlässlich des 30jährigen Jubiläums der Kompositionstätigkeit des Meisters. Die Wiedergabe der Fünften Symphonie, der Suite „Aus dem Mittelalter“ gestaltete sich unter des Komponisten Leitung zu einer ausgezeichneten und veranlaßte die Zuhörer zu lebhaften Beifallsovationen. Josef Turtschinski spielte Glazounow's neues Klavierkonzert (Godowsky gewidmet) großzügig in der Auffassung, aber zu nervös in technischer Hinsicht. Im 5. Siloti-Konzert spielte Pablo Casals mit gewohnter Meisterschaft ein Konzert von Tartini-Grützmaker und Chant élégiaque von Florent Schmitt. Im orchestralen Programm begegnete man mit vielem Vergnügen wieder einmal der „Don-Juan“-Ouvertüre von Mozart, einem Konzert g-moll von Rameau (bearbeitet von Mottl) und Werken von Debussy, in stilvoller Weise von Siloti dirigiert. Die Suite „Au soleil“ von S. Wassilenko, einem Angehörigen der Moskauer Schule, machte, vom Komponisten selbst dirigiert, einen äußerst sympathischen Eindruck. Casals und Siloti wurden auch in zwei Kammermusik-Soireen, von denen die zweite Bach gewidmet war, wiederum als ganz exzellente

Interpreten dieses Meisters gefeiert. — Die Musikhistorische Gesellschaft des Grafen Scheremetew entwickelt eine immer reichere Tätigkeit. Die Orchesterkonzerte bei freiem Eintritt werden wie früher von Graf Scheremetew, Alexander Chessin und Berthier geleitet. Im Zusammenhang mit diesen einzig dastehenden Konzerten stehen die musikwissenschaftlichen Vorträge, von denen ich besonders den ungemein fesselnden Vortrag über „Wagner und seine Schule“ vom bekannten Kritiker A. Koptiaew hervorheben muß. — Von sonstigen Konzerten seien noch erwähnt: zwei Sonatenabende der Altmeister Auer und Anette Essipow, ein Sonatenabend von Eugenie Konewsky (Violine) und Emil Frey (Klavier); zwei Wüllner-Konzerte, in denen sein bedeutendes Charakterisierungsvermögen denselben Beifall fand wie früher; Elena Gerhardt (Arthur Nikisch am Klavier), Lydia Lipkowska, die Tenoristen L. Ssobinow und D. Smirnow ließen in ausverkauften Konzerten ihre Gesangkunst bewundern. Der phänomenal begabten 15jährigen Pianistin Irene Eneri würde ich raten, vorher einige Jahre bei einem großen Klaviermeister zu studieren und dann erst Werke wie die Toccata von Schumann, die b-moll Sonate von Chopin und die Händel-Brahms-Variationen in Petersburg öffentlich zu spielen. — Im 1. Kammermusik-Abend der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft unter Mitwirkung des Petersburger Streichquartetts und Wilhelm Backhaus' wurde ein Beethoven-Programm gebracht. — Ein Extra-Siloti-Konzert mit Beethovens Erster und Neunter Symphonie auf dem Programm und Nikisch an der Spitze des Hofopernorchesters hatte den Anstrich einer festlichen Begebenheit. — Josef Hofmann ist auch diesmal der Held der Saison. Kürzlich gab er sein 9. Konzert im größten Saale, und der Massenandrang des Publikums nimmt nicht ab. — Mit dem 5. Kussewitzki-Konzert ist die erste Hälfte der Konzertsaison verabschiedet worden; dieser Halbschluß hätte nicht wirkungsvoller sein können. Das Programm bestand aus drei Werken: Brahms' „Schicksalslied“, Wolfs „Feuerreiter“ (mußte wiederholt werden) und Schumanns „Manfred“ mit Ludwig Wüllner. Im 6. Siloti-Konzert richtete sich das Hauptinteresse der Zuhörer auf den Sezessionisten Arnold Schönberg, der uns mit seiner originellen Suite „Pelleas und Melisande“ bekannt machte. Ein Extra-Siloti-Konzert unter Leitung von Albert Coates gestaltete sich zu einer Vorfeier von Wagners 100. Geburtstag. Das Programm wies die Vorspiele zu „Lohengrin“, „Tristan“, „Meistersinger“ und „Parsifal“ auf. Aus „Parsifal“ wurde noch der zweite Akt gegeben, in dem unsere größten Wagner-Interpreten Jerschow und Félia Litvinne (Kundry) sich auszeichneten; der Abend mußte wiederholt werden. — Wilhelm Backhaus, dessen tadelloses technisches Können schon früher volle Anerkennung gefunden hat, erfreute sich in seinem Klavierabend im großen Adelsaale lebhaften Beifalls; unbegreiflich ist es, daß dieser so musikalische Pianist so wenig Geschmack im Es-dur Konzert von Beethoven zeigte (Beethoven-Abend der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft unter Leitung Ssafonow's) und keine Feinfühligkeit für den Chopin-

schen Rhythmus an den Tag legt. — Die anmutige amerikanische Violinistin Cordelia Lee erspielte sich einen vollberechtigten Erfolg. Ihr warmer, gesangvoller Ton und künstlerische Auffassung lassen sofort Auers Schule erkennen. In einem Liederabend erfreuten Martha Schauer-Bergmann und Martin Oberdörfer mit ihren wohlgebildeten Stimmen und warm beseelten, intelligenten Vorträgen. — Scriabin wurde diesmal nach seinem Klavierabend von der Kritik heftig angegriffen; seine letzten Werke und besonders die Siebente Sonate verblüfften die Anhänger des Himmelsstürmers, künstlerisch anzuregen vermochten sie nicht. — Das 50jährige Jubiläum des Konservatoriums wurde mit einem großen Festakt, der sich zu einer Rubinstein-Feier steigerte, in Gegenwart der hiesigen Musikwelt und aller Direktoren der Provinzfiliolen der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft eingeleitet. Die von Glazounow komponierte Jubiläumskantate, die von allen Studierenden (ca. 2000) und vielen Professoren (Auer am ersten Pult) des Konservatoriums, sowie bedeutenden Künstlern der Hofoper (Absolventen des Konservatoriums) aufgeführt wurde, rief einen Sturm der Begeisterung hervor und mußte wiederholt werden. In dieser Kantate brachte der gegenwärtige Direktor Glazounow dem ersten Direktor und Gründer des Konservatoriums, Anton Rubinstein, eine Huldigung, indem er zwei Themen aus dessen berühmtem d-moll Klavierkonzert benutzte.

Bernhard Wendel

**SONDERSHAUSEN:** Die Symphoniekonzerte des Herbstes führten außer der unlängst besprochenen Symphonie von Doeber noch die „Lustige Ouvertüre“ von Felix Weingartner op. 53 als Neuheit im Programm. Eine reizende Tanzszene ist sie mit dem Kontrast von Marsch und Walzer, deren anmutige musikalische Scherze weder der mythologischen noch der satyrischen Erklärung, die hier und da versucht wird, bedürfen, um den Hörer zu entzücken. Glänzende Orchesterleistungen unter Corbachs feinfühligster Leitung waren ferner die bilderreiche symphonische Phantasie „Aus Italien“ von Richard Strauß, der die für ihre Gattung muster-gültige „Singspiel-Ouvertüre“ von Edgar Istel voranging, und die Neunte Symphonie von Beethoven. — In den Kammermusik-Abenden interessierten die Klavierquintette von César Franck in f-moll, von Goldmark op. 30 in C-dur und von Sinding op. 5 als romantische Werke voll Schwung, der bei den zwei letzten Kompositionen aber in schon veralteten Bahnen einherstürmt. Das neue Streichquartett op. 109 in Es-dur von Reger ist mehr ein Werk formgewandter Verstandestätigkeit, die sich bei der Schlußfuge in allerlei künstlichen Verschlingungen der Kontrapunktik nicht genug tun kann, als ein unmittelbarer musikalischer Gefühls-erguß. Am meisten erfreut darin das Scherzo durch interessante Rhythmik und knappe Rundung und der Gesang der Violine auf der G-Saite im Larghetto. Der erste Satz ist sehr aphoristisch gehalten und läßt trotz der vielen Fermaten eine ruhige Stimmung nicht aufkommen. — Der neue Klavierlehrer unseres Konservatoriums Franz Ludwig dokumentierte sich als tüchtiger Pianist in klassischem sowie modernem Stil und als Komponist voll volkstümlichem Humor.

Eine hübsche Bläserserenade von ihm, die im 1. Symphoniekonzert ausgeführt wurde, gab vollgültigen Beweis seines frischen Schaffens-talents. — Unter den von auswärts kommenden Solisten übte Karl Mayer, der als Sänger und Rezitator auftrat, die meiste Anziehungskraft aus. Aber auch die Altistin Elisabeth Hoffmann (Magdeburg), die als Liedersängerin schöne, wohlgeschulte Stimme mit feinfühligem, für jeden Stil verständnisvoll abgewogenem Vortrag vereint, fand allgemeinen Beifall. Erwähnenswert ist gleichfalls die talentierte junge Cello-spielerin Lotte Hegyesi (Frankfurt).

M. Boltz

**STETTIN:** Im großen Stil stand wieder der Musikverein voran. Unter Robert Wiemanns suggestionskräftiger Leitung gab es eine feurig-schwungvolle Wiedergabe von Beethovens „Neunter“. In den Solostimmen waren Käte Neugebauer-Ravoth, Anna Hardt, Albert Jungblut und Richard Schmidt nach Güte und Kraft nicht ganz proportioniert. Zwei kleinere Chorwerke „Die Okeaniden“ und „Sonnensieg“ aus der geistreich geführten Feder des Dirigenten stellten dem stattlichen Vereinschor weitere interessante Aufgaben. Doch gipfelten Chor-, Orchester- und Direktionsleistungen in einer ungemein feingetönten Aufführung von Berlioz' „Fausts Verdammung“, der auch in Elisabeth Ohlhoff, Otto Süsse und Dr. Römer vollwertige Solisten zur Seite standen. Die Wiemannsche Direktionskunst bewährte sich weiterhin an einem Festkonzert des Lehrervereins-Männerchores, dessen Pièce de résistance Brahms' „Rinaldo“ bildete. Des Tenorsolos nahm sich der in feiner Kultur stehende und außerdem noch in einer Gruppe Mahlerscher Lieder sowie in einem ganzen Schubert-Abend (Müller-Lieder) eine vornehme Geschmacksrichtung bekundende Anton Bürger an. blieb bei ihm noch ein auszugleichender Restbestand, so zeigten sich Julia Culp und Elena Gerhardt in je einem Liederabend in voller Harmonie der Kräfte. Bei ersterer stand das Gehaltliche, bei letzterer das sinnlich Reizvolle im Haupttreffen. Die gleiche Rollenverteilung sei auf die beiden uns bescherten großen Geiger Willy Burmester (er bleibt stets bei seinem Programmschema) und Bronislaw Huberman (Tschaikowsky-Konzert) angewendet. Zu ihnen gesellte sich noch der jugendfrische, erquickend natürliche Eddy Brown. Dieser durch das Brüsseler Streichquartett und das Sevdik-Quartett vervollständigten streichenden Männlichkeit standen drei Damen des Pianisten-faches gegenüber: die pikant-originelle Winny Pyle, die reell-talentierte Marta Schaarschmidt und die hier heimische großzügige Ida Suske (sie spielte die phänomenale Sonate des 13jährigen Korngold). — Ein Symphonieabend des Blüthner-Orchesters unter Georg Schumann und ein Konzert des Berliner Dom-chors unter Hugo Rüdel sprechen für sich selbst.

Ulrich Hildebrandt

**STRASSBURG:** Das 6. Abonnementskonzert unter Pfitzner war durch Busoni's Klavierkonzert (mit Männerchorschluß) ausgefüllt. Das Werk mit seinen monströsen Formen, überladener Orchestrierung und dürftigem Inhalt fand, trotz des Komponisten großartiger



Klaviertechnik, einmütige Ablehnung. „Zwangvolle Plage, Müh' ohne Zweck!“ Um so genußreicher war das 7. Konzert, das lediglich Brahms geweiht war: zweite Symphonie, von Pfitzner glänzend, mitunter etwas zu lebhaft, interpretiert, A-dur Serenade, Akademische Ouvertüre, Rhapsodie, mit dem schönen dunkeln Alt von Ilona Durigo. — Die städtischen Kammermusik-Abende (Grevesmühl) brachten u. a. das Regersche Pendant zu Beethovens reizender Serenade für Flöte (Manigold), Geige und Bratsche, einen der genießbaren Reger, ein Divertimento von Josef Haas, geschickt gemacht, doch gar zu gesucht, César Francks Klavierquintett mit Stennebrüggen am Flügel, gesanglich die hiesigen Altistinnen Frau Altmann-Kuntz und Frä. Schönholtz. Auch das Klingler-Quartett erfreute durch einen Abend. Der Berliner Pianist Goldschmidt konnte nur teilweise gefallen; den großen Stil verdirbt er durch Tempohetze. In jeder Hinsicht unzulänglich erwies sich die früher bessere hiesige Sopranistin Gisela Krückl; der mitwirkende Musikdirektor Rupp ist ein vortrefflicher Orgelkünstler. — Eine Feier des französischen Komponisten Lacombe zeigt diesen als formgewandten Schöpfer einer angenehmelodiösen, gefälligen Musik (u. a. in der Kantate „Sappho“). Sehr guten pianistischen Eindruck machte Paul Möckel mit der klaren Größe seines Schumann- und Beethoven-Spiels; Regers Bach-Variationen in ihrer gleichförmigen Dickflüssigkeit erwecken nicht mehr als kalte Bewunderung vor solcher Formkunst, bei der das Gemüt völlig unbeteiligt ist. — M. van Lammen trug mit Pfitzner künstlerisch vollendet eine Anzahl von dessen teils wunderbaren, teils allzu exklusiven Liedern vor. — Frodl konnte mit mehreren Vereinen (Männergesang-, Orchesterverein, Frauenchor) hübsche Erfolge erzielen. Dr. Gustav Altmann

**WIESBADEN:** Auch im letzten Zykluskonzert des Kurhauses brachte Schuricht wieder eine interessante Novität, den „Lebenstanz“ von Frederick Delius, eine farben- und stimmungstrunkene Orchesterphantasie — aus einem an sich einfachen motivischen Kern kunstvoll entwickelt — voll Schwung und Eigenart. Fast gleichzeitig bot Mannstädt im Theaterkonzert eine Aufführung von Gustav Mahlers Zweiter Symphonie (c-moll). Die ersten drei Sätze erfreuten durch ihre Frische und Klangpracht, wenn auch die Erfindung nicht gerade durch Selbständigkeit überraschte; das Finale mit dem „plötzlichen“ Volksliedchen „Röschen rot“ und all den angehäuften akustischen Effekten vor und hinter der Szene und dem raffiniert gesteigerten „Auferstehungschor“ fällt aus dem symphonischen Rahmen und weckte mehr nur

kübles Staunen. Mannstädt und die Königliche Kapelle leisteten Wunder an Bravour. — Herrliche Kammermusikgenüsse bot das Klingler-Quartett im „Verein der Künstler und Kunstfreunde“. Ein neues Streichquartett (a-moll, Manuskript) von Robert Kahn, ein ziemlich stark brahmsierendes Allegro, ein witzig durchgeführtes Scherzo und die meisterwürdig gearbeiteten, nur etwas allzu zahlreichen Variationen des Finale wurden dank der vollendeten Wiedergabe seitens der „Klingler“ mit Anteil gehört und mit Beifall ausgezeichnet, d. h. der Vorstand des genannten Vereins gestattet Beifallsbezeugungen nur zum Schluß von Kammermusikwerken, nicht nach den einzelnen Sätzen; wonach männiglich zu richten! Prof. Otto Dorn

**ZÜRICH:** Da das Extrakonzert eine etwas ausführlichere Besprechung erfahren hat, mußten wegen Platzmangels frühere Konzerte unerwähnt bleiben. Ihre Aufzählung soll hier nachgetragen werden; eine Kritik wird aus dem angeführten Grunde unterbleiben. Vom 3. bis 6. Abonnementskonzert wirkten als Solisten Alfred Cortot (Saint-Saëns: c-moll), Paul Bender (Richard Strauß: „Notturmo“ und Prolog zur Oper „Cassandra“ von Gnecci), Flesch (Mozart: A-dur Violinkonzert, den 5. und die unbedeutenderen 11. und 17. ungarischen Tänze von Brahms), Busoni (Beethoven: c-moll Klavierkonzert und Liszts „Figaro“-Phantasie). An diesem letzteren Abend kam auch eine nicht sehr eindrucksvolle Stimmungsmalerei Busonis zu Gehör, die „Berceuse élégiaque“, der Ausdruck des Schmerzes eines Sohnes beim Tode seiner Mutter. Im Tonhalle-Quartett trat durch eine ernste Erkrankung des Primgeigers de Boer eine Verschiebung ein. Zu den bisherigen Streichern gesellte sich der treffliche Bratschist Joseph Ebner. Der feinsinnige Pianist Robert Freund, der, nach jahrzehntelangem Aufenthalt in Zürich, in seine Heimatstadt Budapest übersiedelt ist, erhielt als Nachfolger den jungen Paul Otto Möckel, der sich als Begleiter und in einem besonderen Konzert hier recht vorteilhaft eingeführt hat. Ein Extrakonzert unter Andreae brachte eine Anzahl zum Teil freilich nur in historischer Beziehung wertvoller Proben von 1500 bis 1800; mit erklärenden Worten und dem Vortrag mehrerer Gesänge erfreute Hans Joachim Moser. Erwähnt seien noch besonders die Konzerte der großen Chöre „Harmonie“ (Leitung: Faßbänder) und „Gemischter Chor“ (Leitung: Andreae); letzterer führte Händels „Israel in Ägypten“ auf. Unter den übrigen Konzerten ragten das der Geschwister von Arányi und dasjenige von Lula Myszkmeiner hervor.

Dr. Berthold Fenigstein

Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107<sup>1</sup>

Digitized by Google

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# Unveröffentlichte Stücke

aus

„Rienzi“, „Der fliegende Holländer“  
und „Tannhäuser“

von

## Richard Wagner

Herausgegeben von Eugen Mehler

Alle Rechte vorbehalten



Aufführungsrecht  
vorbehalten

# Rienzi II. Akt

Auftritt der Gesandten

Klav. Ausz. m. T. große Ausg. Bd. I S. 214

## Der Gesandte Mailands

Heil dir, und e - wi - ges Ge - dehn wünscht

## Die Gesandten der Lombardei

Mai - land dem er - stand' - nen Rom. Gruß je - der

S. 215 Takt 1

Stadt der Lom - bar - dei ent - bie - ten wir dem Schüt - zer Roms!

## Der Gesandte Neapels

Ruhm dir und ho - he Eh - re Rom be -

Takt 17

*p dol.*

zeigt Ne - a - pels Kö - ni - gin!

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Abdruck erfolgt mit spezieller Genehmigung  
Verlagsfirma: Adolph Fürstner, Berlin W. 10.

Aufführungsrecht  
vorbehalten

**Der fliegende Holländer**  
**I. Ursprünglicher Schluß der Ouvertüre**  
(Ausführung)

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system has a treble and bass staff. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 2/4. The score begins with a forte (f) dynamic and a first ending bracket over the first two measures of the first system. The music features a variety of chords, including triads and dyads, and some melodic lines. The dynamics range from forte (f) to fortissimo (ff). The score ends with a final chord in the bass staff.

Digitized by Google

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Aufführungsrecht  
vorbehalten

## II. Ursprünglicher Schluß des III. Aktes

(Ausführung)

# III Tannhäuser

5

Aufführungsrecht  
vorbehalten

Einleitung zum III. Aufzug  
Ursprüngliche Fassung v. J. 1845  
( 97 Zwischentakte )

Klavierauszug von  
Eugen Mehler

(39. Takt)

**A**

Hbl.  
Hr.

3 Fl. 1. Ob.

*dim.* *pp*

Hbl.  
Hr.

*p* *f* *dim. p*

Vi. Br.

Str.  
Hbl.  
Hr.

*red.*

*cresc. poco a poco*

*red.*

*piu f* *ff* (G. Orch. ohne Tromp.) *dim. poco a poco*

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Br.  
p  
più p Vcl.

**B**

3 Fl. 1 Ob.  
pp  
pp Str.

3 Fl.  
pp  
1 Ob.  
poco cresc.  
dim.

p  
pp Str.  
poco cresc.  
dim.

**C**

Str.  
Hr.  
Hr.  
pp

cresc. poco a poco  
dim.

First system of a musical score. The upper staff (treble clef) features a melodic line with a trill and a triplet. The lower staff (bass clef) has a continuous eighth-note accompaniment. A *Red.* (Reduction) marking is present below the lower staff.

Second system of the musical score. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the eighth-note accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is present above the lower staff.

Third system of the musical score. The upper staff has a *più f* (pizzicato forte) marking. The lower staff has a *ff* (fortissimo) marking. A *Tromp. (sehr gehalten) Pos.* (Trumpet, very sustained, Pos.) marking is present. A *dim.* (diminuendo) marking is present. A *Tuba* marking is present. A *Red.* (Reduction) marking is present below the lower staff.

Fourth system of the musical score. The upper staff has a *Str. Hbl. Hr. p* (String, Horn, Trumpet, piano) marking. The lower staff has a *pp* (pianissimo) marking. A *cresc.* (crescendo) marking is present. A *Red.* (Reduction) marking is present below the lower staff.

Fifth system of the musical score. The upper staff has a *Red.* (Reduction) marking. The lower staff has a *Red.* (Reduction) marking.

Sixth system of the musical score. The upper staff has a *più f* (pizzicato forte) marking. The lower staff has a *ff* (fortissimo) marking. A *Red.* (Reduction) marking is present below the lower staff.



Tromp.  
Pos.  
Tb.

*dim.* *p*

Br.

*pp* *pp* *poco cresc.* *mf*

Vcl.

\*

*p (sehr ausdrucksvoll)* *v*

1. Vl.

7.

Vcl.

*pp* Flg.

Fl.

\*

Vcl.

*p*

\*

*dim.* *più p*

**F** Trp.  $\Delta$

*ff* Pos.

*ff* Str.

*p*

3 Tromp. aus.

*ff*

*p*

**G**

*ff* Voll. Orch. Str. trem.

*ff*

*dim.*

*ff*

*ff*

*p*

Str. pizz.

Vcl.

*p*

*pp*

1. Vl. ged.

*pp*

1. Ob.

*p*

(sehr ausdrucksvoll)

Aufführungsrecht  
vorbehalten

# Tannhäuser

Schluß des III. Aufzuges

Ursprüngliche Fassung v. J. 1845

Klavierauszug von  
Eugen Mehler

TANNH. (In grauenhafter Begeisterung)

Zu dei - nem Hof, Frau Ve - nus, steig' ich nie - der, wo nun dein

VI. *dim.* *p* (Fl. Ob.) *fp*

T. Reiz mir e - wig lacht! Ach, \_\_\_\_\_ kaum er - kennst den

*cresc.* *f* Hbl. Hörn. *dim.* *p* Str. *ritard.*

T. Buh - len du wohl wie - der, — der Ärm - ste! sieh, was sie aus ihm ge -

*poco a poco* *ad lib.* *più p*

Moderato.  
(Er sinkt erschöpft zusammen) (sich allmählich wieder

T. macht!

WOLFRAM (dumpf vor sich hin)

Ent - setz - lich! Ist's ein Traum, was ich er - le - be?

Vcl. 4 fach get. *p*

belebend, mit unheimlicher Steigerung)

T. Nun wand'r ich Tag und Nacht, den hol-den Berg zu fin-den, die sü-ßen

pp

Br.

pp trem.

Vel.

T. Tö - ne zu ver - neh-men, die mich das er-ste Mal so zau-ber-trun-ken ge-lei-tet in das

cresc poco a poco

T. Reich der Freud' und Lust. Hast, Wolf-ram, du die Klän-ge nie ge-hört?

WOLFRAM (mit feierlichem Entschluß)

Un-

VI.

fp

pp

Allegro.  $\text{♩} = 72$ .

w. sel' - - ger, halt! Hier sei der Irr-fahrt Ziel! Wehr'

VI.

Hbl. Hörn.

ff 12

ff 12

mf

ff 12

TANNH.

W. *der Ver - suchung, blik-ke auf zu Gott!*

*ff 12* *mf* *ff 12* *ff 12*

T. *spot - te mein! Du weißt, ich bin ver - flucht!*

W. *Ver - flucht bist du, wenn du der*

Br. *fp trem.* *cresc.* *ff* *ff 12* *mf*

Hbl. Hörn.

T. *Kein Wi - der - stand! Der*

W. *Höl - le Zau - ber nicht kräf - tig wi - der - stehst!*

Br. *fag. Hörn.* *f Str. Hbl. Horn.* *p trem.*

2. Vl.

(Von hier ab beginnt der ferne Hürselberg in rosigem Scheine zu erglügen)

T. *Zau - ber ist so hold; - willst du ihn ken - nen? Komm mit, Wolf - ram!*

Fl. Picc. Vl. I

*più p* *pp* *cresc. e string.* *poco a poco*

2. Vl. Br. Fag.

T. Laß dich von mir ge - lei - ten, zu na - men - lo - sen Won - nen führ' ich

*piu f*

**Allegro molto.**  $\text{♩} = 132.$

(Der Hürselberg, der in immer zunehmender rosigter Glut erglüht, erscheint nach und nach durchsichtig, so daß

T. dich.

*f* 6 Fl. 4 Ob. 6 Cl. 1 Fag.  
2 Tromp. 4 Hörn. Schlagz. auf dem Theater entfernt. \*)

T. man in ihm wie tanzende Gestalten zu erblicken vermag.)

Horch!

T. Horch!

T. Vernimmst du nicht... die ju - beln - den Klän - ge?

*f trem.* *sf* *ff* *sf*

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN

\*) Die Theatermusik muß im tiefsten Hintergrunde so aufgestellt sein, daß sie an Ort und Stelle stark gespielt werden kann, dem Zuhörer aber wie aus großer Entfernung (aus dem Hürselberg) herdringend erscheinen muß.

T. 

At-mest du nicht ent-zük-kend hol-de

T. 

Düf-te? Sieh dort! Dort! Ich ge-lei-te-te dich schnell! Das ist der

T. 

Berg, der sü-ße Ve-nus-berg!

Cl. Fg.

WOLFRAM 

All-mächt' - - ger! Steh den Frommen bei!

w. Dem Him - mel beut die Höl - le Spott! Ge -

w. trotz sei ihrer Zau - be - rei! Auf, Hein - rich! Wen -

TANNH. (dem Berge zugewendet)

Frau Ve - nus! O, Erbarmungs - rei - che!

w. - de dich zu Gott!

Im Orch. Str. (Ob. Fag.)

T. Dein Buh - le naht zu dir! Zu dir! Zu dir!

cresc.

ff



## WOLFRAM (Tannhäuser heftig zurückhaltend)

Ver - zweif - lungs - wahn - sinn! Wei - che! Wei - che!

Fl. VI. Br.

Hbl. Hörn. *cresc.*

Vel.

*Red.*

TANNH. (sich wehrend)

Laß ab von mir!

Hein - rich! Dein Heil! Noch soll das

*ff* Hbl. Hörn. Str. *fp* 2. VI. Br. *ff*

*Red.*

T.

Nie, Wolf-ram! Nie! Ich muß zu ihr!

Heil dir Sün-der wer - den! Ein En - gel

*fp* 2. VI. Br. *p* *f* (Hbl. Hörn.)

bat für dich auf Er - den, bald schwebt er seg-nend ü - ber dir: E

*cresc.* *piu f*

Maestoso  $\text{♩} = 69$ 

TANNHÄUSER (wie von einem Schlage gelähmt festgewurzelt stehen bleibend)

W. E - li - - sa-beth! (Die zauberische Erscheinung des Hürsel-  
berges erleuchtet allmählich vor der an- (mit erha-  
brechenden Morgendämmerung)

li - sa - beth! Dein

Ten. I. MÄNNERCHOR auf der Wartburg.

Ten. II. (Fackelschein leuchtet auf dem Hofe der Wartburg  
auf, man hört von dorthier während des Chor-Ge-  
sanges das Totenglöckchen läuten.)

Baß I.

Baß II.

Der See - le Heil, die nun ent - flohn dem

Volles Orch. *dim. - - pp*

bener Rührung)

W. En-gel fleht für dich an Got-tes Thron, er wird er-hört. Hein - rich! Du bist er- löst!

Leib der from - men Dul - de - rin.

*p* Str. pizz. *ff* *p* *ff*

(TANNHÄUSER sinkt in Wolframs Armen langsam zur Erde)

Ihr ward der En - gel sel'- ger Lohn, himm - li-scher Freu - den Hoch - ge -

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN

## TANNHÄUSER

Moderato ♩ = 88  
(Er stirbt)

Hei - li - ge E - li - sa - beth, bit - te für mich!

winn.

CHOR DER JÜNGEREN PILGER

I. u. II. Sopr.

I. u. II. Alt

(Die jüngeren Pilger nähern sich der Bühne, treten dann rechts auf und ziehen während des Sonnen - aufganges das Tal entlang.)

Clar.

pp Fag.

piu p

Hbl.

Heil! Heil! Der usw.

ist kein

usw.

Tromp. Pos.

Maestoso (♩ = 50)

Spott!

(Die Sonne geht auf, die ganze Gegend erglüht im feurigsten Morgenrot. Die jüngeren Pilger, von denen eine Anzahl auf dem Seitenwege bei dem Marienbilde aufgetreten ist, verteilen sich über Tal und Anhöhe, so daß beides von ihnen angefüllt ist. Von der Wartburg her auf dem Bergwege sieht man die älteren Pilger ihnen entgegenziehen. - Wolfram kniet neben Tannhäusers Leiche, betend, die Augen gen Himmel gerichtet.)

Hal

ff

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

le - lu - ja! Hal -

le - lu - ja! Hal -

le - lu -

ja!

Der Vorhang fällt

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN

# Übergangs-Fassung der Schlußszene des III. Aktes

[v. J. 1846(?)]

Aufführungsrecht  
vorbehalten

Maestoso  $\text{♩} = 50$

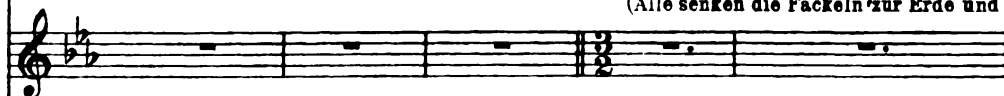
(Tannhäuser ist von Wolfram zum Sar-

TANNHÄUSER



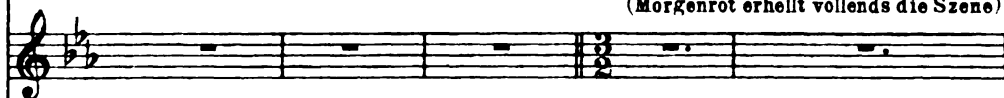
(Alle senken die Fackeln zur Erde und

WALTHER

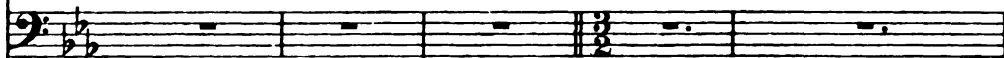


(Morgenrot erhellt vollends die Szene)

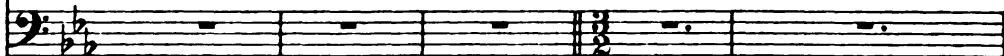
SCHREIBER



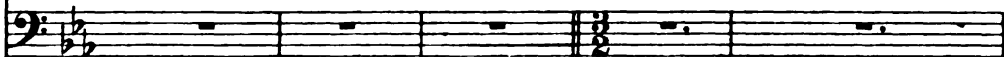
WOLFRAM



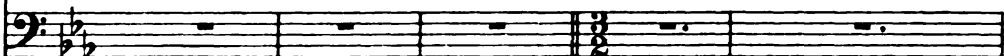
BITEROLF



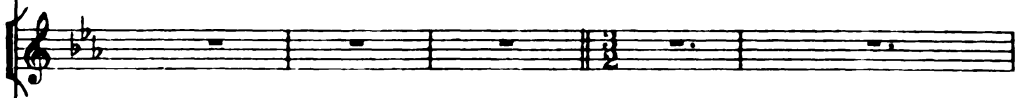
REINMAR



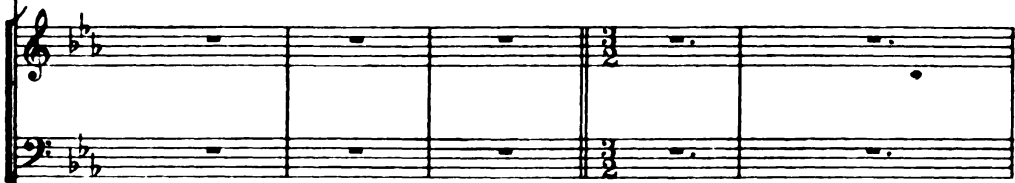
LANDGRAF



DIE JÜNGEREN PILGER



DIE ÄLTEREN PILGER



Cl.

*pp* Fag.

*pp*

Digitized by Google

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ge geleitet worden, über Elisabeth's Leiche hingebeugt sinkt er entseelt langsam nieder)

T. 

W. *löschen sie aus)* *pp*   
Er ist er - löst!

S. *pp*   
Er ist er - löst!

Wo. *pp*   
Er ist er - löst!

B. *pp*   
Er ist er - löst!

R. *pp*   
Er ist er - löst!

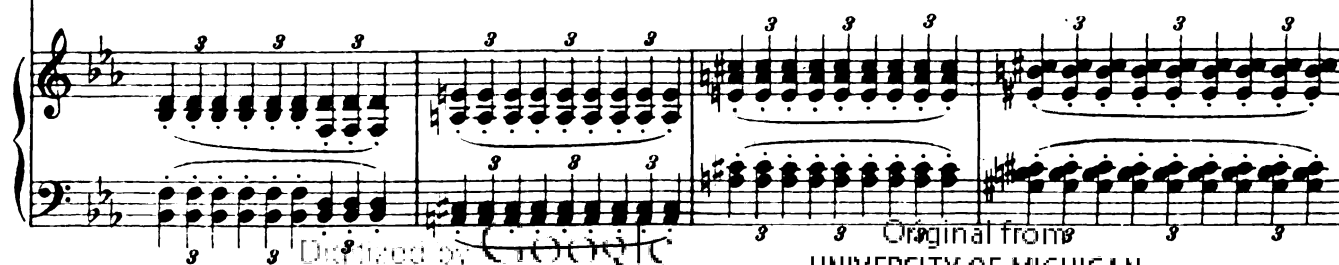
L. *pp*   
Er ist er - löst!

J.P. 

Ä.P. 

DIE JÜNGEREN PILGER (auf dem  
vorderen Bergvorsprung einziehend)

DIE ÄLTEREN PILGER allein



T.  
Wa.  
S.  
Wo.  
B.  
R.  
L.  
jP.  
ä.P.

*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*

Er ist er - löst! Der

*mf* Er ist er - löst *più f* wir tun es kund!

*p* Er ist er - löst! Die EDLEN und die PILGER zusammen *più f* Er ist er - löst! Der  
*p* *più f*

Hbl.  
Horn.  
*poco a poco cresc.*  
Tromp. Pos.

UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gna - de Heil ist dem

Gna - de Heil ist dem

Gna - de Heil ist dem

Gna - de Heil ist dem

Gna - de Heil ist dem

Gna - de Heil ist dem

Gna - de Heil ist dem

Gna - de Heil ist dem

Gna - de Heil ist dem

Gna - de Heil ist dem

Bü - Ber be - schie - den, nun

Bü - Ber be - schie - den, nun

Bü - Ber be - schie - den, nun

Bü - Ber be - schie - den, nun

le - lu - ja! Hal -

Bü - Ber be - schie - den, nun

Bü - Ber be - schie - den, nun

Bü - Ber be - schie - den, nun

Bü - Ber be - schie - den, nun

(Die folgenden 9. (Schluß-) Takte gleich der endgültigen Fassung.)





# DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT  
BILDERN UND NOTEN  
HERAUSGEGEBEN VON  
KAPELLMEISTER  
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 11 · ERSTES MÄRZ-HEFT  
12. JAHRGANG 1912/1913

VERLEGT BEI  
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Die Kunst läßt sich ohne Enthusiasmus weder fassen noch begreifen; wer nicht mit Erstaunen und Bewunderung anfangen will, der findet nicht den Zugang in das innere Heiligtum.

Goethe

## INHALT DES 1. MÄRZ-HEFTES

**HERMAN NOHL:** Die Stellung der Musik im deutschen Geistesleben

**ERICH PRIEGER:** Rustiana

**PAUL NETTL:** Zu Bachs h-moll Messe

**FRIEDRICH BEHN:** Eine antike Syrinx aus dem Rheinland

**REVUE DER REVUEEN:** Aus deutschen Musikzeitschriften

**BESPRECHUNGEN** (Bücher und Musikalien) Referenten:

Ernst Neufeldt, Walter Niemann, Hjalmar Arlberg, Wilhelm Dreecken, Walter Dahms, Hanns Reiß, Emil Thilo, Carl Robert Blum, Ernst Rychnovsky, Wilhelm Altmann

**KRITIK** (Oper und Konzert): Antwerpen, Basel, Berlin, Bremen, Brüssel, Budapest, Darmstadt, Dortmund, Dresden, Essen, Frankfurt a. M., Genf, Hagen i. W., Heidelberg, Kassel, Kiel, Köln, Leipzig, London, Moskau, München, St. Petersburg, Schwerin, Weimar

### ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

**KUNSTBEILAGEN:** Porträt von Friedrich Wilhelm Rust; Probe von F. W. Rusts Notenschrift (aus einer Klaviersonate); Die erste Manuskriptseite von Joh. Seb. Bachs Kirchenkantate „Wo soll ich fliehen hin“; Eine antike Syrinx aus dem Rheinland; Porträt von Charles Henri Valentin Alkan; Das Brahms-Denkmal in Ischl, von Reinhold Felderhoff; Exlibris zum 45. Quartalsband, von Carl Zander

**MUSIKBEILAGE:** Schluß des langsamen Satzes aus der G-dur Sonate für Klavier von Friedrich Wilhelm Rust

**NACHRICHTEN:** Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Eingesandt, Verschiedenes, Aus dem Verlag

### ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.  
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.  
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.  
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain  
Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street  
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York  
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

---

# DIE STELLUNG DER MUSIK IM DEUTSCHEN GEISTESLEBEN

EINE JENAER ROSENVORLESUNG VON HERMAN NOHL<sup>1)</sup>

---

**D**as Problem, das mir die Stellung der Musik im deutschen Geistesleben vor allem aufzugeben scheint, entsteht aus dem Widerspruch zweier Tatsachen: der Tatsache, daß unser Volk in der Musik, ich will nicht geradezu sagen seine einzige wirkliche, aber jedenfalls seine größte künstlerische Leistung vollbracht hat — und der anderen Tatsache, daß dieser Leistung von der allgemeinen Bildung nicht bloß, sondern auch von der wissenschaftlichen Arbeit, in den Schulen wie auf den Universitäten, in der kümmerlichsten Weise entsprochen wird. Ich werde diese beiden Behauptungen zu beweisen versuchen, und ich werde versuchen, die Ursachen für diese eigentümliche Undankbarkeit eines Volkes gegen seine beste künstlerische Tat anzugeben.

Der Beweis für die mangelnde Berücksichtigung der Musik in der allgemeinen Bildung und der wissenschaftlichen Arbeit ist schnell genug geführt. Wie an unseren Schulen der Gesanglehrer außerhalb des wissenschaftlichen Lehrkörpers steht, weil er eben nur singen lehrt und nichts von der Entwicklung seiner Kunst zu sagen hat, von ihrer Bedeutung im Haushalt des geistigen Lebens, so rangiert in unseren Universitätsverzeichnissen die Musik meist neben Tanzen und Fechten. Und man sucht innerhalb solcher universitas der Bildung z. B. in Jena<sup>2)</sup> vergeblich nach einem Kolleg, das dem Studium dieser mächtigen Tatsache gewidmet wäre. Die literarische Bildung wird in allen Sprachen gepflegt, die bildende Kunst ist als Gegenstand ernstlicher Arbeit eigentlich überall anerkannt und wird jetzt auch in den Schulen, wenn auch nur nebensächlich, berücksichtigt, die Musik scheint aber für die offizielle Bildung nicht zu existieren. Jeder Gebildete empfindet es peinlich, Goethe mit Schiller zu verwechseln oder einen Rubens von einem Rembrandt nicht unterscheiden zu können, aber diejenigen, die Schubert und Schumann unterscheiden, wird man suchen können, oder einen Händel von einem Bach, oder die eine klare Erkenntnis von der Eigenart der neun Beethovenschen Symphonieen haben. Und das liegt nicht etwa an der Schwierigkeit des Behaltens musikalischer Formen, denn von Natur haben die meisten von uns

---

<sup>1)</sup> Wir entnehmen diese bedeutsamen Ausführungen mit Erlaubnis des Verfassers der in Eugen Diederichs Verlag in Jena erscheinenden Monatsschrift „Die Tat“ (IV. Jahrgang, Heft 9, Dezember 1912). Red.

<sup>2)</sup> Wie wir in der „Tageschronik“ des vorigen Heftes mitteilen konnten, hat der akademische Musikdirektor in Jena einen Lehrauftrag für Musikwissenschaft von der Universität erhalten. Red.

viel mehr Gedächtnis für Musik als für Bilder und Verse: man braucht seine Mitmenschen nur zu prüfen, sie kennen meist keine drei Gedichte auswendig, aber viele hundert Melodien; und es liegt auch nicht an der mangelnden Individualität der Töne, denn wir erkennen oft an zwei Tönen, die ein anderer pfeift, das komplizierteste Gebilde wieder, sondern es liegt einfach an der mangelnden Bildung. Oder wer von uns weiß, wann Händel, Bach oder Gluck geboren ist, oder hat es wenigstens gewußt? Die Schule verlangt solches Wissen jedenfalls nicht. So ließe sich noch vieles beibringen, man wird es leicht aus eigenen Erfahrungen ergänzen.

Unbekannter in der Öffentlichkeit ist, wie wenig die Musik auch von der wissenschaftlichen Arbeit berücksichtigt wird. Ich bin überzeugt, ein ganz richtiger Philolog hält eine Beschäftigung mit ihr auch heute noch nicht für vollgültig und für Allotria. Wir haben einzelne große muster-gültige Monographien, aber sie sind meist von Außenseitern geschrieben, und die übrigen Wissenschaften berücksichtigen sie kaum, wie denn auch ihre Beziehungen zur Musik meist vergessen werden, z. B. die Beziehung der Literatur zur Musik. In Burckhardts berühmtem Buch der „Kultur der Renaissance“ fehlt das Kapitel über die Musik völlig, eine gewaltige Lücke für das Verständnis der Renaissance, denn die Musik tönt in ihrer Architektur wie in ihren Bildern. Die Forderung von musikalischen Abteilungen germanistischer Seminare, wie sie Sievers gestellt hat, und die für das Verständnis von Sprache, Rhythmus und Form unentbehrlich sind, sind immer noch Postulate. Und ähnlich steht es mit der ästhetischen Behandlung der Musik: hier sind, kann man ganz ruhig sagen, die ersten Grundlagen noch nicht gefunden, und nur darum konnte ein so törichtes Buch wie das von Hanslick solche Anerkennung finden.

Dieses alles, diese theoretische Unbeachtetheit ist vielleicht ein Glück für die musikalische Produktivität gewesen, davon werden wir gleich noch zu sprechen haben, aber ein ganz unverständliches Mißverhältnis zu der Bedeutung unserer Musik bleibt es doch.

Aber nun wird man sagen: Das ist eben die Voraussetzung, hat die deutsche Musik eine solche Bedeutung für unser Geistesleben?

Ich will diese Frage zunächst rein von der künstlerischen Wertung erörtern.

Daß die Bildwerke des Deutschen den Vergleich mit seiner Musik nicht aushalten, das ist kaum nötig, ausführlich nachzuweisen. Wirkliche Plastik haben wir seit dem Mittelalter so gut wie gar nicht gehabt, in der Malerei wohl einzelne große Erscheinungen wie Dürer oder Grünewald oder Leibl, aber keine zusammenhängende gleichmäßige Kunstentwicklung als das Zeichen eines mächtigen ursprünglichen künstlerischen Willens, wie sie etwa die Italiener hatten, und vor allem keine künstlerische Atmosphäre, die breiten Schichten des Volkes gemeinsam ist, und in der die

Kunstwerke unmittelbar als der Ausdruck der Seele des Volkes verstanden werden. Daran hat auch die Gegenwart noch nichts zu ändern vermocht. Diese Kunst wächst auf unserem Holze nicht ursprünglich, und es ist die Frage, ob sich das jemals in der Wurzel ändern wird, ob wir je, nicht bloß als einzelne, sondern als Volk lernen werden, plastisch oder dekorativ zu denken. Aber das ist eigentlich bekannt, ganz anders scheint es mit der deutschen Dichtung zu stehen. Unsere Jugend lebt ihre Gefühle wirklich in den Versen aus, und der großartige Aufschwung der klassischen Literatur seit Lessing, Goethe und Schiller ist der Stolz unseres Volkes. Diese Dichtung hat das deutsche Leben befreit, sie war das Organ einer neuen Weltansicht, schenkte uns eine neue Lebensgesinnung, neue Ideale, und auf ihrer Basis entwickelte sich unsere neue Philosophie und Wissenschaft. Ich bin der letzte, das alles zu verkennen. Wenn es uns einmal gelingt, unsere Erziehung von der antiken humanistischen Bildung loszumachen, so wird es auf der Grundlage dieser Dichtung gelingen. Aber alles das darf uns doch nicht darüber täuschen, daß es sich dabei zunächst noch nicht um künstlerische Werte handelt. Wenn es uns heute so schwer wird, in allen Künsten den eigentlich künstlerischen Wert zu sehen, so ist die Ästhetik dieser klassischen Poesie daran schuld. Die Macht dieser Dichtung war darin gelegen, daß sie einen neuen Inhalt eroberte. Das Ergreifen dieses Inhalts war natürlich nur möglich durch das Organ der Dichtung. Aber was man eigentlich wollte, war die Höherbildung des Menschen. Von hier aus kritisierte z. B. Schiller Bürger, und von hier aus ging ein Maßstab für die künstlerische Leistung aus, der der Kunst eigentlich widerspricht. Ich erinnere an die falsche Entwicklung, die unsere Malerei unter den Antrieben dieser Dichtung nahm; man suchte in den Bildern nach dem Gegenstand und seiner Bedeutung und vergaß dabei, nach den bildnerischen Werten zu fragen. Der ganze Kampf der Künstler und Kunstfreunde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist gegen diese Verkenntung der eigentlich künstlerischen Werte gerichtet gewesen, und da sind wir ja nun auch heute ziemlich alle frei. In der Dichtung stehen wir aber theoretisch meistens noch bei unserer alten Gehaltsästhetik in dem falschen Sinn, daß wir uns bloß an den Inhalt halten. Es ist naturgemäß, daß uns solche Bedenken gegen die absolute ästhetische Richtigkeit unserer großen Poesie, von der dieser neue Maßstab überhaupt ausging, erst zuletzt kommen konnten, und so ist die Frage nach der dichterischen Form, wie der Streit um die Fassungen des „Wilhelm Meister“ gezeigt hat, unserer literarischen Kunstbehandlung noch immer ziemlich fremd. Aber Künstler, wie schon Otto Ludwig und Grillparzer, haben diese Grenze unserer Dichtung wohl gesehen und auf die Kunst eines Shakespeare und Calderon verwiesen, wo man die Technik der künstlerischen Form lernen könne. Ein einfacher Ausdruck für diese künstlerische Grenze unserer

Dichtung ist das Ringen um die Form, das selbst unsere größten Dichter zeigen. Lessing hat gewußt, daß er kein Künstler sei, und wenn unsere Schulmeister ihm das nicht Wort haben wollen, so haben sie eben den falschen Maßstab im Auge. Goethe ist ein Künstler gewesen, der größte lyrische Künstler, den die Welt je gesehen hat. Aber im Drama und Roman hat er sich selber, der genau wußte, was künstlerische Form heißt, einen Dilettanten genannt, d. h. einen, der die Form nicht besitzt und mit ihr frei schaltet, sondern zu jedem Stoff mühsam nach ihr suchen muß. Wie denn auch seine beiden größten Werke, der „Faust“ und der „Wilhelm Meister“ aller Form spotten. Und Schiller ist es trotz seiner Riesenkraft und seiner Riesenanstrengung nicht besser gelungen. So wundervoll das einzelne ist, runde Leistungen der Kunst sind die Werke als Ganze nicht. Und man braucht nur an die Sicherheit und die strömende Produktivität der Alten — Äschylos mit 90, Sophokles mit 123 Werken — oder an Calderon mit 200, Lope mit 400 Werken oder an Shakespeare zu denken, um den Unterschied klar zu sehen. In der Romantik ist dann diese Kunst auch schnell in völligem Dilettantismus zugrunde gegangen oder hat sich in Wissenschaft umgesetzt. Und auch das muß man sagen: im breiten Volk hat sie keinen Widerhall besessen, sie war dem Volk nicht natürlich. Wir wissen, wie Goethe und sein ästhetischer Kreis das Publikum erst zu ihr erziehen mußten, und wir wissen, daß schon damals genau so über die leeren Schauspielhäuser geklagt wurde, wie heute, wenn das klassische Stück gegeben wird.

Solche Sicherheit und strömende Produktivität, solche zusammenhängende folgerichtige Entwicklung und solche eigentümliche Atmosphäre künstlerischen Empfindens, wo auch dem Einfachsten die höchste Wirkung zugänglich ist, und wo von der kleinsten Form bis zur größten ein folgerichtiger Zusammenhang ist, alles das besitzen wir Deutschen nur in der Musik. Der vollen Übermacht unserer musikalischen Leistung über unsere Dichtung kann man sich aber am besten bewußt werden, wenn man beide in ihren Epochen nebeneinander vergleicht. Auch wer die rein künstlerische Wertung nicht anerkennen mag, wird sich hier vor dem Kulturwert der Musik beugen müssen. Das beginnt mit der Reformation. In seinen Liedern hatte der neue Glaube eine mächtige Waffe, das wußte Luther, und wenn unsere religiöse Lyrik heute noch in uns lebt, so dankt sie das nicht ihren Texten, die längst veraltet und fast lächerlich geworden sind, sondern der Kraft ihrer Melodien. Und ebenso ist's mit der weltlichen Dichtung jener Zeit. Was berührt uns noch von den Dichtungen jener Tage unmittelbar? Aber die Lieder eines Haßler, Frank, Albert oder Krieger können wir heute noch singen wie je — sie haben sich ihre Texte übrigens oft genug selber machen müssen. Als dann im Dreißigjährigen Kriege alle Kultur niederging, lebte die Musik fort, sie gedieh

auch in Not und Schmerzen, sie brauchte keine Hauptstadt und keine fürstliche Unterstützung — eine einsame Seele war ihr genug. Die Organisten und die wandernden Spielleute, die Fiedler, sie bewahrten jeder in seiner Art die Flamme, und in dieser Musik, vor allem der eines Schütz, behielt, wie jede reinste Empfindung, auch die Religion eine menschliche Gestalt, die sie über das Gezänk der Theologie erhob. Bis dann in den Werken von Bach und Händel eine Höhe erreicht ist, in der wie auf den Bildern Raffael's und Michelangelo's die Religiosität des Christentums über alle Dogmen hinaus und alle historische Beschränkung einen ewigen Ausdruck gewann. Man hat oft genug darüber geklagt, daß diese Männer keine ebenbürtigen Dichter neben sich hatten und so jämmerliche Texte setzen mußten. Aber man hat auch mit Recht darauf hingewiesen, daß Bach — und bei Händel ist es dasselbe — auch in der Behandlung des Textes eine künstlerische Großartigkeit und eine Sicherheit der Wirkung offenbart hat, die selbst den sinnlosesten Worten ein unheimliches Leben gibt und an die unsere größte Dichtung nicht heranreicht. Und wenn man nun an Gluck als den Dritten denkt, der auch noch vor der Entwicklung unserer Dichtung sein neues Ideal des neuen Drama erfaßte, vor Winckelmann auf das Vorbild der großen bildenden Kunst Raffael's verwies, edle Einfalt und Wahrheit forderte, so sieht man, wie hier die Musik unserer klassischen Dichtung voraufgeht, was denn Klopstock, Wieland und Herder auch ausdrücklich anerkannt haben. Diese Musiker waren es, die zuerst die Kunst aus der Sinnlichkeit befreiten und ihr eine neue Bedeutung gaben, nämlich Ausdruck zu sein für die höchsten Ideen des neuen gebildeten Menschen, und ihr Können war stark genug, diesen Anspruch spielend zu erfüllen. Vor dem Kampf der neuen Dichtung wurde hier in der Musik die Überlegenheit des Genies über die Regel behauptet, wurde Leidenschaft und Empfindung und mystische Phantasie durch die Zeit des trockensten Rationalismus gerettet, ja, die neuen Formen geistigen Zusammenhanges, die der Rationalismus entwickelte, deren abstrakteste der logische Schluß ist, und die der Dichtung so gefährlich waren, sie sind der Musik eines der wichtigsten Mittel der Weiterbildung musikalischer Formen gewesen. Und endlich noch ein Letztes ist von diesen Männern, und zwar von Händel und Gluck, ganz bewußt gewollt worden, das Ideal einer allgemein-menschlichen Kunst, die über den Völkern und über den Konfessionen steht, ein Ideal, das dann die tiefste Seele der Entwicklung von Rousseau bis zu Goethe und dem neuen Humanismus gewesen ist, und das hier in der Musik wie von selbst aufstieg: denn die Musik ist international, wie das schon Gregor der Große gewußt hat, eine allgemeine Sprache. Händel wie Gluck standen über drei Nationen, und Bach, der große Protestant, schrieb seine Hohe Messe für einen katholischen Hof.



Der denkwürdigste Beweis für die großartige musikalische Potenz unseres Volkes ist nun aber, daß ein Mann wie Bach nicht die musikalische Entwicklungsmöglichkeit abschloß, sondern unmittelbar neben ihm und nach ihm, als wäre diese höchste Spannung der Form nicht dagewesen, neue Formen entstehen und einem neuen Gipfel entgegentreiben konnten zu Mozart und Beethoven in kaum einem Menschenalter. Das dankt die Musik sich natürlich nicht allein. Die Bedingungen dafür waren einerseits die Verborgenheit des Schaffens aller dieser Männer, wo ein Musiker kaum vom anderen wußte, z. B. Haydn in seiner ungarischen Einsamkeit, und andererseits die Entwicklung der Weltansicht und des Lebensgefühls, die gerade in jenen Jahren in Dichtung und Philosophie reißen vor sich ging. Innerhalb derselben Welt hätte es über Bach hinaus keinen Weg gegeben. Aber diese neuen Gedanken und Gefühle schufen nun auch ganz neue Ausdrucksmöglichkeiten. So konnte Haydn in der Fülle seiner Musik, dieser Welt von Ouvertüren, Symphonieen, Oratorien einen Reichtum von Empfindungen ausschütten, neben denen die Verse gleichzeitiger Dichter wie Gestammel wirken. Der vollendetste Ausdruck, den in Deutschland die Frömmigkeit des rationalistischen Deismus, diese glücklichste Religion, die der Mensch hervorgebracht hat, in seiner fröhlichen Sicherheit und seinem dankbaren Optimismus fand, ist die „Schöpfung“ und die „Jahreszeiten“ von Haydn, und in dieser Musik wird die ganze Gemütsverfassung, die in der Lyrik jener Tage, diesem ersten Frühling unserer Dichtung, in ihrer moralischen Gehaltenheit menschlich ergreifend, aber noch so mühsam und halb prosaisch ringt, hinreißende Schönheit.

Mit Goethe und Schiller scheint dann dieses absolute Überwiegen der Musik neben der Dichtung aufzuhören und hört natürlich auf. Daß Mozart, in dessen Schaffen Goethe selber die Metaphysik der Naturproduktivität unmittelbar sich offenbaren sah, und dann Beethoven beiden Dichtern als Künstler absolut überlegen sind, das habe ich vorhin schon zu begründen versucht, beide haben aber doch auch inhaltlich Tiefen des Lebens geöffnet, an die unsere Dichtung nicht heranreicht. Mozart schon, weil er den Humor kannte, der Goethe wie Schiller so abging. Seine Opern sind Shakespeare's Dramen kongenial, in ihrem Tempo, der Universalität ihrer Stimmung, dieser Mischung von Schmerzen und Lachen bei absoluter Souveränität der technischen Beherrschung und der Rundung der Form. Und wie sie das geheimnisvollste Mittel, das die Musik besitzt, und das keine andere Kunst ihr nehmen kann, alle Gegensätze des Daseins in einer Harmonie zusammenzunehmen, in der merkwürdigsten Weise benutzen, vermögen sie die eigentliche Metaphysik dieses Lebens, daß es bei aller Mehrseitigkeit doch immer eines ist, unmittelbar auszusprechen. Und dann Beethoven. Das ist dem 19. Jahrhundert doch immer deutlicher geworden, daß er es eigentlich gewesen ist, dem das letzte Streben unserer

klassischen Zeit, rein aus einer Welt des Geistes zu existieren und sich zu fühlen, gelungen ist. Daß hier ein Letztes restlos ausgesprochen, eine größte Weite, die dem Menschlichen gegeben ist, umspannt ist, daß diese Musik in ihrer irdischen Abgelöstheit selber die Offenbarung einer geistigen Welt darstellt. Es ist nur der einfache Beweis für diese seine Stellung, daß seine Symphonieen noch heute die höchste Kunstwirkung schenken, die wir besitzen, und den reinsten Enthusiasmus wecken, der uns Menschen in dieser Welt gegeben ist.

Hinter den Romantikern steht dann wieder Schubert in seiner Schöne, sprudelnd in der Fülle seiner Lieder, Quartette, Symphonieen, Sonaten, dann Schumann, Mendelssohn, Weber und viele andere. Nur der eine Kleist steht unvergleichlich in harter Einsamkeit neben ihnen und dann der, den man immer vergißt, wenn man von der deutschen Literatur redet: Jean Paul. Von Wagner und Brahms will ich nicht weiter sprechen, aber man gehe noch über den Rahmen der großen Meister hinaus und denke an die Fülle der Meister der Hausmusik, an den unerschöpflichen Quell der Tanzmusik und vor allem an den Reichtum der Liederproduktion. Friedländer in seinem Buch über das deutsche Lied hat statistisch nachgewiesen, wie fast sämtliche Gedichte nicht bloß einmal, sondern bis an die zwanzigmal gesetzt worden sind. Und nimmt man eine neuere Gedichtsammlung, etwa Avenarius' Hausschatz, so sieht man, wie auch da die meisten Lieder mehrmals vertont sind, bisweilen viermal gleich meisterhaft von Schubert und Schumann, Brahms und Wolf. In diesen Melodieen sind diese Gedichte in unserem Gedächtnis lebendig. So atmen wir in einer Atmosphäre von Musik, die uns begleitet von früh bis spät, im Haus, im Feld, in jeder Gemeinschaft, in der Kirche. Es ist nicht anders, das ist unsere Kunst, die mit uns lebt, und in der unsere besten Kräfte leben.

Fragt man nun, wie ist es denn aber möglich gewesen, daß dieses Verhältnis so ganz übersehen werden konnte, so lassen sich dafür verschiedene Gründe angeben. Zunächst ein ganz zufälliger, daß unsere größten Ästhetiker und Forscher unmusikalisch waren. Über die Dichtung kann jeder mitreden, wenn er auch für das eigentlich Künstlerische an ihr kein Organ hat, und bei der Malerei ist es leider ähnlich. Wer aber, wie mein alter Musiklehrer Heinrich Bellermann sagte, keine Ohren hat, der muß vor der Musik schweigen. Lessing wie Goethe waren unmusikalisch, das war sicher für unsere Dichtung ein Glück, denn Klopstock, Herder, Schiller, Hölderlin hätten den Weg aus der Übergewalt der musikalischen Ausdrucksweise nicht gefunden. Dafür ist aber Goethes ästhetische Anschauungstheorie für die deutschen Kritiker entscheidend geblieben. Kant war dann geradezu ein Musikfeind. Vischer mußte sein Kapitel über die Musik von Köstlin schreiben lassen, über Burckhardt

habe ich schon gesprochen; so ließen sich viele anführen. Ein anderer Grund liegt sicher in der Schwierigkeit, die Musik in ihrer Wortlosigkeit zu packen, in dem, was man ihre Unfaßbarkeit nennt, sie ist der eigentliche Grund und scheint doch immer nur wie eine Begleitung. Und dazu kommt dann noch die Schwierigkeit des Lesens der Texte usw.

Der entscheidende Grund liegt aber tiefer. Er hängt eng zusammen mit der sozialen Stellung der Musiker seit alter Zeit, der Zeit ihrer Rechtlosigkeit: Fiedler und dann Organisten — was ist ein Organist heute noch gegen einen Herrn Pfarrer! Man denke an Bachs Stellung, nicht bloß, solange er Kapellmeister war und nebenbei im Heiduckenhabit aufwarten mußte, sondern wie schlecht er auch noch als Kantor sozial gestellt war. Mozart aß an der Bediententafel, Haydn und auch Gluck, trotz seines impetuosens Wesens und trotz des „Ritters“, ist die „Bedientenstellung nie losgeworden“. Vater Händel wollte seinen Sohn nicht „Fiedler“ werden lassen, und wie mühsam hat sich dieser heldenhafte Mann dann seine Stellung schaffen müssen! Der einzige war Beethoven, dessen trotzige Selbstbehauptung ja bekannt ist, und trotzdem steht doch auch er wie außerhalb der Kultur. Mit der Romantik trat dann eine Wandlung ein, das war aber doch schon eine Generation später, nachdem unsere Dichtung sich begründet hatte und die Nation faszinierte. Überlegt man die Folgen dieser geringen sozialen Schätzung, so sind sie mehrseitig. Zunächst bekam die Musik so jene Pariastellung im Geistesleben, die sie heute noch nicht ganz losgeworden ist, und von der wir ausgingen. Man muß aber auch an die Kehrseite denken. Die Musik war ein Handwerk, das in der Familientradition blieb, sich von Vater auf Sohn vererbte; so steigerte sich das künstlerische Vermögen in den Generationen bei den Bach, Mozart und Beethoven. Auch Brahms kam noch so von unten herauf. Dieses naturhafte Wachstum hatte also doch auch sein Gutes. Und dazu kam dann noch, daß der Kunst so das Geschwätz des Ästheten erspart blieb. Die Musiker selber waren nicht imstande, zu theoretisieren, sie arbeiteten an ihrer Technik. Und wie die Plastik in Griechenland vielleicht nur darum ihren ungestörten Gang vollendete, weil ihre Arbeit als Handwerk galt und der alles zerschwätzende Theoretikus der schmutzigen Werkstatt des Banausen fernblieb, so ist auch hier die Musik ungestört aus eigener Produktivität gewachsen. So ganz verschieden von unserer Dichtung, die sich in angestrengt ästhetischer Arbeit emportrieb und in der Romantik auch wieder in Kritik und Theorie auflöste. Für die Musik kommen die gebildeten Musiker mit den ästhetischen Theorien erst mit Mendelssohn, Schumann und Wagner, die dann auch fremde Bestandteile in die Musik hineintragen.

Jetzt wird man sagen: Schlägt er sich damit nicht selbst? Wenn die Musik gediehen ist, solange sie unbeachtet blieb, warum dann die

lange Klage? Darauf ist dann zu antworten: In dem Verlangen nach Inhaltlichkeit und Bedeutung in dem falschen Sinne, von dem ich vorhin sprach, unter dem die Malerei gelitten hat, ist auch die Musik nicht ohne Schaden geblieben. Je mehr die Dichtung im 19. Jahrhundert und die humanistische Bildung das Interesse des Volks in Anspruch nahm, um so mehr verschwand die gesunde musikalische Potenz. Jetzt, wo wir auch in der Musik soweit sind, daß wir sie historisch genießen, wie jede andere Kunst, Bach wie einen Lebenden hören, da ist der Boden naiver musikalischer Produktivität und praktischer musikalischer Bildung verloren gegangen. In den Konzerten hören wir nur noch die größten Sachen, als ob man im Theater alle Tage den „Faust“ spielen wollte. Und dieser Höhe des öffentlichen Konzertlebens entspricht die Hausmusik in keiner Weise. Es fehlt da jede Vermittelung, die das Größte mit dem Kleinsten verbindet. Auch die gute Tanzmusik ist dahin und damit die Ausbildung für den einfachen selbstverständlichen Rhythmus — zum großen Teil deshalb, weil man fürchtet, der Nachbar könnte einen für ungebildet halten, wenn man solche Musik macht. Wie überall, kann auch hier nur Bewußtsein und bewußte Bildung wiederbringen, was sie zunächst zerstört haben. Und von hieraus sieht man, wie auch in der Renaissancebewegung der Musik, wenn man die Bewegung, die in diesen Tagen beginnt, so nennen kann, die Forderung der theoretischen Beschäftigung mit der Musik, ihre Anerkennung in der allgemeinen Bildung, in der wissenschaftlichen Arbeit, in Schule und Universität, auf das engste verknüpft ist mit der Neuerwerbung gesunden musikalischen Sinnes. Ein Organ solcher Renaissancebewegung sind die Musikgesellschaften, die *collegia musica*, die das Zusammen von praktischer und theoretischer Musikbeschäftigung in idealer Weise zu verwirklichen suchen.

Und nun ein Letztes! Wer da will, kann immer noch fragen: Hat die Kunst überhaupt den Wert, den du ihr zuschreibst, und hat vor allem die Musik im Haushalt des geistigen Lebens die absolute Bedeutung, daß sie den Ernst der pädagogischen und wissenschaftlichen Interessen verdient? Man kann so fragen trotz Schillers Antwort und trotzdem sogar Plato die Musik für seine unerbittliche Erziehung zu schätzen wußte. Hier kann ich nur ganz kurz darauf sagen: Die Funktion der Musik in unserem Dasein ist wie bei jeder Kunst vielseitig und geschichtlich verschieden. Drei Leistungen aber, deren Zusammenhang deutlich ist, lassen sich hier kurz als im Wesen der Musik gegründet herausheben: Die eine ist, daß die Musik unser Empfindungsleben, in dem sich nach einer Seite hin unser Leben erfüllt, wachhält und in ihren Formen von den elementarsten, vor allem dem Rhythmus, bis zu den höchsten eine Gestaltung dieser Energieen herbeiführt, die sie nicht nur bereichert und steigert, sondern auch reinigt. Und wie keine Kunst so unser elementarstes Sein bis in den Körper er-

faßt, wie die Musik — davon haben ja die Alten schon immer gefabelt und Bücher hat ihre Kraftwirkung zur Möglichkeit einer fröhlichen Arbeit aufgezeigt, was sich auch fast wie ein Märchen liest — so ist auch diese Katharsis von einer Stärke, die keine andere Kunst besitzt. In dieser Reinigung ist seit alters immer mitverstanden worden, daß der Mensch aus der Höhle seiner Individualität herausgerissen wird in die Mitempfindung mit dem fremden Leben. Und hier erweist sich die zweite Leistung der Musik. Es gibt keine Kunst, die so in die Gemeinschaft führt, wie sie. Vor dem Bilde, vor der Bühne sind wir immer einsam, zwischen allen Menschen doch im letzten allein. Die ganz einzige Funktion der Musik ist, daß ihre Zaubertöne binden, im Gemeindegang wie in der Marseillaise: alle Menschen werden Brüder. Und diese Macht erreicht ihren Höhepunkt, wo ein Chor oder Orchester zusammen musiziert: da ist der Einzelne eingereiht in ein Ganzes, weiß sich nur als ein Stück und Glied und ist doch getragen zu einer Höhe und Kraft, deren er allein nicht fähig wäre. Das geschieht schon im einstimmigen Chor, bekommt aber seinen tiefsten Ausdruck in der Mehrstimmigkeit, und jeder, der als Kind zum erstenmal seine Stimme, das heißt sich, seine kleine Seele so in einer Harmonie als ein notwendiges Glied hörte, wird dies Erlebnis gehabt haben, das Einordnen und dadurch doch zugleich Empfangen, Geben und Nehmen, wie es eben nur die Musik allein darzustellen vermag. Und wie sie hier eine der entscheidenden Formen des ethischen Daseins erfüllt, so ist sie auch ein Mittel — und damit käme ich zum dritten —, eine letzte Tiefe des metaphysischen und religiösen Lebens zu erreichen. Ich sprach schon bei Mozart von dieser ihrer ganz eigenen Macht. Wie sie das Enthaltensein in einem Lebensganzen uns fühlen läßt, so auch das Enthaltensein der Mehrseitigkeit des Lebens in einer Harmonie. Lachen und Weinen, Grauen, Verzweiflung und Hoffnung, in einem Quintett vermag sie alles in einem zu halten, höchste Weltgefühle und irdisches Leben, alles in einem! Und in diesem Zusammennehmen der Gegensätze in einer Schönheit, die höchste Seligkeit ist, und in ihrem Hinausführen aus Dissonanzen zur Harmonie, bringt sie das in unser Leben, was in allen tieferen Religionen als das eigentliche Ziel gesucht wird, die Versöhnung.

---

# RUSTIANA

VON DR. ERICH PRIEGER IN BONN

---

**D**er im zweiten Dezemberheft 1912 (XII. 6) dieser Zeitschrift erschienene Aufsatz „Der Fall Rust“ gibt mir Veranlassung, das Wort zu demselben Kapitel zu nehmen. Ich glaube schon äußerlich die Berechtigung aus dem Umstande herleiten zu können, weil ich es gewesen bin, der den Übergang der Rust-Handschriften in den Besitz der Königlichen Bibliothek zu Berlin veranlaßte und damit die Voraussetzung für die Mitteilungen von Dr. Ernst Neufeldt gegeben hat.

Als vor ein paar Jahren die Besitzerin der Handschriften, Frau Professor Wilhelm Rust in Leipzig, sich entschloß, die für die Hinterbliebenen viel zu große und beschwerliche Bibliothek zu veräußern, wurde ich zu Rate gezogen. Beim Anklopfen an eine königliche Staatstür begegnete man den besten Absichten, aber — wie üblich — nicht den nötigen Mitteln. Den Grundstock der Bibliothek bildeten, außer der Sammlung der Rustiana, die Bach-Handschriften, die sich früher bei der Herausgabe der Werke als überaus wertvoll erwiesen hatten. Diese wurden von privater Seite erworben und der Berliner Königlichen Bibliothek zur Verfügung gestellt.

Die Rustiana mußten ehrenhalber unbedingt vereint bleiben; der richtige Platz im Sinne der Pietät wäre Dessau gewesen, wo der alte Meister gewirkt hatte. Hier würden die Werke aber weiter im Verborgenen geruht haben. Der Weg in zwei große Privatsammlungen stand ebenfalls offen. Hier wäre dasselbe zu fürchten gewesen, außerdem aber noch die Gefahr einer späteren Verzettlung. So entschloß sich Frau Professor Rust, die Sammlung der Musik-Abteilung der Königlichen Bibliothek in Berlin als Geschenk zu übergeben.

Bevor jener Entschluß gefaßt wurde, mußte ich auf einen besonderen Umstand hinweisen. Es hatte sich herausgestellt, daß Wilhelm Rust bei der Herausgabe der Werke seines Großvaters den Boden des Historikers verlassen und sich auf den Standpunkt eines „Bearbeiters“, ja eines gar oft in freier Weise Nachschaffenden gestellt hatte, wobei er verabsäumte, durch einen Hinweis auf dem Titel oder in der Vorrede dies Verhältnis kenntlich zu machen. Eine ins einzelne gehende Prüfung war leider von mir immer hinausgeschoben, von anderer Seite überhaupt nicht versucht worden. Einmal mußte unbedingt das Verhältnis zwischen den alten Handschriften und den Neuausgaben klargelegt werden. Eine solche Kritik, wenn auch noch so schonend ausgeführt, würde unausbleiblich für die Hinterbliebenen peinliche Erinnerungen wecken. Zu einer Versiegelung auf bestimmte Zeit, wie es oft bei Deponierung von Briefen geübt wird, durfte in diesem Falle nicht geraten werden.

Man wird es den Hinterbliebenen hoch anrechnen, daß sie persönliche Empfindungen in den Hintergrund treten ließen und eine wissenschaftliche Untersuchung ermöglichten.

Soviel von dem äußeren Schicksal der Handschriften, das übrigens noch nicht abgeschlossen erscheint. Denn gerade während dies niedergeschrieben wird, melden sich wieder neue Funde an.

In meinem von Dr. Neufeldt erwähnten Aufsatz vom Dezember 1893 äußerte ich mich zu jenem Punkte:

„Bei einem systematischen Durchgehen werden dem aufmerksamen Beobachter einige Unterschiede in bezug auf die Vollgriffigkeit des Klaviersatzes nicht entgehen. Ein Vergleich beispielsweise der beiden Sonaten in fis-moll und b-moll mit denen in Des-dur und d-moll zeigt, daß der Herausgeber jedenfalls bei einigen Werken Verstärkungen des Klaviersatzes für nötig erachtet hat; einzelnes mag sich sogar dabei finden, das unter den Begriff der ‚Modernisierung‘ fallen könnte. Indem der Enkel sich voller Begeisterung in die Schöpfungen seines Ahnen versenkte, spiegelte er in der Ausgabe das Bild wieder, welches sich in seinem Innern neu und lebensvoll gestaltet hat. Jene Zutaten würden übrigens nur eine Äußerlichkeit betreffen und an dem Grundcharakter der Werke nichts ändern. Mehrmals hat außerdem der Herausgeber mir gegenüber den Plan besprochen, nach einem vorläufigen Abschluß der Ausgaben einen Bericht über die Originalvorlagen wie über seine Ergänzungen des Satzes zu geben. Der Tod hat die Lösung dieser wie manch anderer schönen Aufgabe abgeschnitten.“

Mit meinem auf Grund von Titel und Vorreden wie mündlichen Äußerungen bedingungsweise ausgesprochenen Satze, es würde sich nur um „Äußerlichkeiten“ handeln, habe ich mich gründlich geirrt, denn es sollte sich später zeigen, daß die „Bearbeitung“ recht weit vorgeschritten war.

Damals fehlte zunächst jede äußere Kontrolle. Diese Werke waren sozusagen neu erstanden. Als ich vor Jahren die Unechtheit der sogen. „Lukas-Passion“ nachzuweisen suchte, da standen auf der einen Seite moderne „Autoritäten“, die dem überaus trivialen Werk die schönsten Dinge zuschrieben. Auf der anderen Seite standen aber die echten Werke Johann Sebastian Bachs zur Kontrolle bereit. Damals war die Aufgabe leichter. Als jener kurze Aufsatz geschrieben wurde, hatte man nur die Neudrucke zur Hand.

In ähnlicher Weise erging es Dr. Max Seiffert, der ein halbes Jahr vorher einen größeren warm empfundenen Aufsatz über Friedrich Wilhelm Rust veröffentlicht hatte (Allgemeine Musikzeitung vom 7. und 14. Juli 1893). Es heißt darin u. a. S. 386:

„Sehen wir uns die acht Sonaten an, — eine steht so abgerundet, innerlich gefestigt, im Bau einheitlich und im Gedankengehalt vertieft da, wie die andere. Alle sind sie reife Meisterwerke, Früchte vom Baume lebenslanger, ernster, künstlerischer Selbstzucht. Darin liegt gerade das seltsam Anmutende und Reizvolle von Rusts Kompositionsweise, daß wir mit voller Klarheit erkennen können: die Form ist die dreiteilige, italienisch-deutsche, die Tonsprache redet die kräftigen Bachschen Worte, die Spielfertigkeit haben Bachs Söhne zu dieser Höhe gebracht, und die Sonne italie-

nischer Kunst hat mit dem Glanze farbiger Klangsönheit in die Wiege des echt deutschen Kindes hineingeleuchtet. Und obwohl wir alles das deutlich sehen, jede Sonate erscheint dabei wie aus einem Guß; nicht im Entferntesten wird unser musikalisches Gefühl von einer Stimmung in die andere gerissen, durch unlogischen Wechsel beleidigt und abgestoßen. Da Rust die verschiedenen Kunstrichtungen der damaligen Zeit auf dem Gebiet der Klaviermusik in sich zu einer höheren Einheit verkörperte, wie vielleicht sonst niemand neben ihm, so erklärt es sich daraus, daß plötzlich zu unserer größten Überraschung Gedanken auftauchen, zu denen die Anderen auf anderem Wege erst später gelangen. Wie oft meint man, hinter den Noten den tief sinnigen Kopf Beethovens auftauchen zu sehen; in unschuldiger Frische spielen hier schon dessen so markige Themen ein idyllisches Spiel. Auch Schumanns romantische Tonsprache und Mendelssohns weiche Empfindsamkeit künden sich bereits in rosigem Lichte an.“

Es dürfte manchmal schwer fallen, ohne äußere Kontrollmittel zu erkennen, was alt und echt und was moderne Zutat ist. Beim ersten Satz der d-moll Sonate würde man in bezug auf den Empfindungsgehalt vielleicht nur bei vier Takten (7—10 vor Schluß), die nach Robert Schumann klingen, einen Anachronismus vermuten. Daß der ganze Satz sozusagen eingerahmt erscheint von dem Thema des „Musikalischen Opfers“, muß ja zunächst befremdend wirken. Berücksichtigt man, daß Rust ein Schüler Friedemann Bachs war, so dürfte diese Zitierung gewissermaßen als eine Art Huldigung auch für die damalige Zeit erklärbar sein. Weisen doch die Kantaten Bachs ganz unerwartete „Zitate“ auf, die der große Meister „textlos“ der reinen Instrumentalmusik zum Vortrag überwiesen hat. Weshalb sollte ein „Enkel-Schüler“ diese poetische Idee nicht aufgreifen können?

Eingangs seines Aufsatzes schildert Dr. Neufeldt, mit welchem Eifer er sich auf das Studium jener Werke warf und wie er vor „Zünftigen und Dilettanten“ Propaganda gemacht habe. Ebenso erging es vor Jahren Anderen, die sich zunächst ohne kritische Bedenken begeisterten. „Liebe macht blind.“ Ich selbst habe damals an eine durch andere Werke vielleicht noch zu erweiternde Volksausgabe gedacht. Der Verlaß auf die Autorität des Herausgebers war so groß, daß, als mir bei einem Besuche in Leipzig ein gegenüber dem jetzigen Drucke unvollständiges Autograph der C-dur Sonate in die Hände fiel, dieses zunächst als der erste Entwurf erschien und die Hoffnung behalten wurde, die vollständige Vorlage würde sich bei der Inventarisierung des Nachlasses sicher finden, zumal in der Vorrede des Neudruckes darauf hingewiesen war.

Der Kritik Dr. Neufeldts hinsichtlich der Neudrucke wird man unbedingt beipflichten müssen:

„Was an ihnen bedenklich ist, ist eben nur der Titel, der etwas Unrichtiges behauptet und daher irre führt. Und dann die Vorreden Rusts, die diese Fiktion aufrechterhalten.“

Liszt hat es seinerzeit in der Schubertausgabe anders gemacht; das



Trio der Wanderer-Phantasie bringt er teilweise in einer Gestalt oder, wenn man will, in einer pianistischen „Verbesserung“, aus der niemand das Original Schuberts wieder erkennen könnte. Die Originalform hatte er aber darunter gesetzt. Wer diese durchaus nicht mehr vertragen konnte, mochte sich also an den moderneren Klaviersatz halten.

Aus den Rustschen Neuausgaben ist aber niemals zu ersehen, was dem alten Herrn zuzuschreiben ist. Wie sich weiter zeigt, hat der Herausgeber nicht nur den Satz verstärkt, nicht nur die vorgefundenen Themen in freier Weise gestaltet, sondern aus Eigenem direkt hinzugesetzt.

Beinahe durchweg geschah dies in den Mittelstimmen, dann auch in kleineren neuen Episoden, möglicherweise sind sogar bei den Sonaten C- und D-dur Sätze hinzugefügt, die auf Grund von Skizzen ausgearbeitet wurden. In der Vorrede der C-dur Sonate heißt es ausdrücklich, daß der Herausgeber sich auf erhaltene „Skizzen und Ausarbeitungshefte“ gestützt habe.

Bei meinem kleinen Aufsatz kam es damals nicht darauf an Handschriften zu prüfen. Es lag mir vielmehr daran, auf einige im höchsten Grade auffallende Berührungspunkte mit Beethoven hinzuweisen. Es bezog sich dies auf die „Vorausnahme“ des Thema aus dem Andante im großen B-dur Trio op. 97, eine Stelle aus dem Andante im G-dur Konzert und schließlich auf das zweite Thema der Coriolan-Ouverture.

Die an erster Stelle genannte Vorausnahme muß nun bis auf weiteres zurückgestellt werden; sie fußte auf dem Neudruck der G-dur Sonate für Laute und Klavier. Eine Prüfung könnte möglicherweise ergeben, daß, was damals als „Vorausnahme“ erschien, nun sich als Zutat des Herausgebers erweisen könnte, zumal da der schwächere Lautensatz bei Übertragung auf das Klavier zweifellos verstärkt werden mußte.

Ich hätte damals noch als einen direkten Anklang eine Stelle der Neunten Symphonie anführen können; eine Parallele findet sich in der h-moll Sonate für Klavier und Violine:

*Un poco lento*



Das Andante aus Beethovens G-dur Konzert hat eine besondere Berühmtheit erlangt, es enthält einen wunderbaren Dialog in Tönen, — harten, starren Schicksalsschlägen begegnet eine flehende innige Bitte. Dieser Satz steht auch bei Beethoven ganz einzig da. „Niemals war irgend etwas Ähnliches vorher geschrieben, und keine Nachahmung hat es seitdem erreicht“ (George Grove in einer Analyse des Konzerts, 1881).

*Andante con moto*  
Streicher



*f*  
*sempre staccato*

Solo



*molto cantabile*



*f*

Aber schon vor Beethoven ist Friedrich Wilhelm Rust auf dieselbe poetische Idee gekommen, in einer Episode des Larghetto's der fis-moll Sonate vom Jahre 1784. Es ist dieselbe Form des Dialoges, in den ausdrücklich vorgeschriebenen Fortissimoschlägen vielleicht noch schärfer zugespitzt, derselbe Gegensatz der Empfindung.

The first system shows a piano introduction in D major, 2/4 time. The right hand starts with a whole note chord (F#4, A#4, C#5) marked *p*, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes marked *ff*. The second system continues with the right hand playing chords marked *p* and *ten.*, and the left hand playing eighth notes marked *ff*. The third system shows the right hand playing chords marked *p* and *ff*, and the left hand playing eighth notes marked *ff*. The marking *più f* appears at the end of the first system.

Was schließlich das Thema aus der Coriolan-Ouvertüre betrifft, so findet es sich Note für Note in einem vielleicht 20 Jahre vorher entstandenen noch ungedruckten Duett für zwei Violinen. Bemerkenswert bleibt noch, daß im zweiten und sechsten Takt bei Beethoven die untere Septime F charakteristisch den Baß bildet.

Beethoven, 1807.

*Allegro con brio*

The first system shows a violin introduction in D major, 2/4 time. The right hand (Viol. I) plays a melodic line marked *dolce*, while the left hand (Viol. II) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues with the right hand playing a melodic line marked *dolce*, and the left hand playing eighth notes. The marking *Allegretto* appears at the end of the first system.

F. W. Rust, c. 1790.

*Allegretto*

Ebenso deutlich als in einzelnen Themen zeigt sich die Geistesverwandtschaft an so manchen Stellen, wo eine gleiche Saite der Empfindung angeschlagen wird.<sup>1)</sup>

Diese Art Beethoven vorzuempfinden ist auch Anderen aufgefallen. Gelegentlich des 100jährigen Todestages widmete Otto Neitzel dem alten Meister ein Erinnerungsblatt (Kölnische Zeitung No. 180 vom 26. Februar 1896). Er äußert sich da über zwei nach alten Originalen aufgeführte Sätze (Duthmarums Grabgesang, Totenkranz für ein Kind):

„Die beiden Chöre, insbesondere aber der letztere, atmen eine Tiefe der Empfindung und ein Pathos des Ausdrucks, wie man sie eben erst seit Bach wieder bei Beethoven antrifft. Harmonisch und auch modulatorisch ist vieles durchaus modern gehalten, wie das abgerissene: ‚Und du bist dahin‘ im Grabgesang, wie das trauervoll wirkende Des in dem c-moll und wie die Aufhellung dieser Tonart am Schluß in Es-dur.“

Ganz unabhängig kommt Max Friedlaender in seinem Werke „Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert“ (1902, I. Band, Seite 305) zu ähnlichem Resultat:

„Stellenweise glaubt man schon in der Sammlung v. J. 1784 Mozart, Beethoven und Schubert zu hören, auch Nachklänge von Gluck finden sich. Mozartisch geartet sind die Kompositionen S. 4, 6, 10, 23, Beethovenisch S. 9: Wandrers Nachtlid, S. 10: Laura betet (bei der Stelle ‚und des Abels Opfer‘ die Begleitung!), S. 25: (Schluß), Schubertisch besonders S. 16: — — — ganz ähnlich wie 32 Jahre später im ‚Wanderer‘! Auch sonst finden sich originelle Züge allenthalben versprengt — ein einzelnes vollkommenes Kunstwerk ist dagegen kaum namhaft zu machen. Ein solches findet sich in der zweiten Sammlung vom Jahre 1796 in dem ergreifenden Totenkranz für ein Kind.“<sup>2)</sup>

An Wandrers Nachtlid knüpft Friedlaender noch folgende Bemerkung:

„In den Takten 9—11 hören wir einen Vorklang Beethovenscher Stimmung; wir haben hier einen ähnlichen Gedanken, wie ihn der Fidelio in der Marzellinen-Arie und dem Terzett ‚Gut, Söhnchen, gut‘ bringt. Harmonisch ist der Gedanke der gleiche, auch die Melodie ist ähnlich, nur anders rhythmisiert.“

Diese Zitate beziehen sich alle auf die alten gedruckten Ausgaben, die F. W. Rust selbst noch zum Druck befördert hat.

Durch die Überführung des sicherlich größten Teils aller vorhandenen Werke in die Königliche Bibliothek Berlin ist nun eine Durcharbeitung ermöglicht worden. Es werden sich gewiß eine große Anzahl prächtiger Werke finden, die auch heute noch das musikalische Sonnenlicht zu er-

<sup>1)</sup> Siehe auch die Musikbeilage dieses Heftes.

<sup>2)</sup> Vier Lieder von F. W. Rust hat Friedlaender vollständig abgedruckt: Wandrers Nachtlid, den Totenkranz, An die Laute, Elysium (Notenbeispiele No. 105, 200, 198, 199). Auf eine interessante, wie es scheint gänzlich unbekannt gebliebene Stelle aus Jean Paul hat einmal Johannes Brahms hingewiesen. Die Stelle findet sich in der Unsichtbaren Loge, 2. Band, 28. Sektor: „Es war jenes göttliche Idolo del mio cuore von Rust, bei dem mir und meinen Bekannten allemal ist, als würden wir vom lauen Himmel Italiens eingesogen und von den Wellen der Töne aufgelöset und als ein Hauch von der Donna eingeatmet, die unter dem Sternenhimmel mit uns in einer Gondel fährt . . .“ Das hier erwähnte Lied erschien unter dem Titel „Venezianische Canzone“ 1871 bei Schlesinger in Berlin, ebenda auch der anmutige Gesang „Das Mädchen am Ufer“.

tragen vermögen. Nach obigen Beispielen darf auch vermutet werden, daß sich noch weiter Parallelen zu später Geschaffenem zeigen werden. Mögen sie manchmal auch nur leisen Andeutungen gleichen, immer erscheinen sie als Fingerzeige, wie ein Hineingreifen in die Zukunft. F. W. Rust hat sich in der Technik des Klavier- wie des Violinspielens als ein erfinderischer Kopf bewiesen, nicht weniger zeigt er sich im Reinmusikalischen als ein schöpferischer Geist.

Bei der oben erwähnten Art der Redaktionstätigkeit drängt sich eine Schlußfolgerung auf. Wenn Wilhelm Rust so frei mit den Kompositionen seines Großvaters verfahren ist, wie hat er es denn mit den Werken Johann Sebastian Bachs gehalten? Man wird diese Frage niemandem, der nun einmal Mißtrauen gefaßt hat, verdenken.

Den Kompositionen seines Großvaters gegenüber stand Rust zuerst auf dem sicheren Standpunkt des Historikers. Im Jahre 1853 veröffentlichte er die drei Solo-Violinsonaten. Ein paar Jahrzehnte später konnte er von der inzwischen berühmt gewordenen d-moll Sonate ein Faksimile herausgeben, ohne fürchten zu müssen, daß eine nachträgliche Kritik jene Ausgabe zu tadeln hätte. Als er dann in seinen letzten Lebensjahren (von 1885 an) begann, die Sonaten für Klavier zu veröffentlichen, hat er sich immer mehr auf den Standpunkt eines „Bearbeiters“ begeben. Man muß seine Vorreden lesen, mit welcher Begeisterung er von jenen Werken spricht, wie er von jenen schönen Gegenden Italiens oder der Heimat schwärmt, in denen dieses oder jenes Werk geschaffen wurde. Er hat sich dann immer mehr mit diesen Kompositionen identifiziert. Immer schöner suchte er sie zu gestalten, und der Herausgeber trat völlig hinter dem Bearbeiter zurück. Psychologisch läßt sich so die allmählich vollere Ausgestaltung der Sonaten erklären, und es wäre in diesem Sinne nichts dagegen einzuwenden, wenn nur das historische Recht gewahrt worden wäre durch einen einfachen Zusatz auf dem Titel. Daß diese Feststellung fehlt, läßt sich durch nichts rechtfertigen. Der Herausgeber hat sich doch vorhalten müssen, daß einmal, wenn auch erst nach seinem Hinscheiden, eine Aufklärung unausbleiblich sein werde. Daß eine „Bearbeitung“, die ja leider heutzutage wie eine Modekrankheit auch die größten Meisterwerke überfällt, als eine Fälschung erscheinen könnte, hat er nicht berücksichtigt, vielleicht weil er das aufklärende Nachwort sich noch vorbehalten hatte. Jedenfalls hat er die Originale nicht nach Fälscherart vernichtet, sondern vielmehr seinen Angehörigen immer nur zu sorgfältigster Aufbewahrung anempfohlen. Durch die Unterlassung jener Bezeichnung hat er sich eines Rechtes begeben, das Franz Liszt und so manche andere verdiente Männer sich für ihre freieren Ausgaben oder Übertragungen gewahrt haben.

Auf diesem historischen Gebiete liegt das Unrecht, nicht auf dem künstlerischen, das der freien Gestaltung den Weg nicht verschließt.

Den streng historischen Standpunkt hat Wilhelm Rust gegenüber den

Werken Johann Sebastian Bachs gewahrt. Ein Blick in die Vorreden zeigt, wie bemüht er ist, alle wesentlichen Korrekturen oder unumgängliche Änderungen zu registrieren. Wer die Bände verfolgt, wie sie langsam aufsteigend sich entwickeln, wie die Vorreden immer eingehender werden, wie selbst der anfänglich höchst unbehilfliche Stil sich allmählich bessert, wie der Inhalt immer reicher sich gestaltet, der wird wohl nicht fürchten, daß hier eines Bearbeiters Hand sich herangewagt haben könnte, ganz abgesehen davon, daß der festgefügte Panzer der Bachschen Kontrapunktik jedes Eindringen abgewehrt hätte. Die so herausgegebenen Bände werden eine Nachprüfung vertragen können.

Es ist hier nicht der Ort, die Herausgebere tätigkeit Rusts bei Bachs Werken zu schildern. Die Fülle des Wissens, die vor aller Augen in den Vorreden niedergelegt ist, steht hier auf dem festen Boden aktenmäßiger Begründung.

Ihren besonderen Reiz erhalten die Vorreden dadurch, daß der Leser mitten in die Arbeit hineingeführt wird und an ihr teilnehmend zu den Resultaten gelangt. Hierher gehören die Nachweise über den Vortrag der Werke, über die Ausführung der Verzierungen, über die verschiedene Geltung einzelner Zeichen, Dinge, die für die musikalische Praxis von hohem Werte sind. Dazu gehören ferner die Untersuchungen über die Echtheit, über die Entstehungszeit der Werke, die Aufzeigung der unter der Hülle von Klavierkonzerten verkleideten Originalgestalt für Violine, die Entdeckung des großartigen Torsos der Markus-Passion, die unter den Sätzen der Trauerode verborgen lag. Von dieser Trauerode hieß es vorher, sie sei „nach italienischer Art komponiert, weil sie, ohne irgendwo ein kirchliches Element in sich zu tragen, doch in der Kirche aufgeführt werden sollte“, und nun stellt sich nach Rusts glänzender Beweisführung heraus, daß dieses angeblich unkirchliche Werk identisch war mit der zwei Jahre nach der Matthäus-Passion komponierten Markus-Passion.

Alle diese Ausführungen sind so gründlich belegt und so eingehend bewiesen, wie es nur möglich war bei einem Manne, der nach einer Tätigkeit von Jahrzehnten das ganze Material überschaute und das einzelne auf das sorgfältigste durchgearbeitet hatte. Auf Grund solcher Vorreden schrieb einmal Johannes Brahms: „Wie würde ich mir alle Kompositionssünden verzeihen, könnte ich alle Jahr eine Vorrede schreiben wie Sie!“

Nur an einen Band möchte ich noch erinnern, er enthält zum ersten Male die Skizze zu der bis heute immer noch fehlenden musikalischen Entwicklungsgeschichte des großen Thomas-Kantors, den der eine Biograph ans Klavier, der andere auf die Orgelbank verwiesen hatte. Es gleicht einer wissenschaftlichen Ironie, daß solche grundlegenden Arbeiten den Laien unbekannt bleiben, von denen aber, die es angeht — den Historikern — ignoriert werden. Merkwürdig erscheint es gerade bei diesem springenden Punkt, daß kein Geringerer als Richard Wagner, von einem ganz anderen Standpunkte ausgehend, hier am Ziele zu gleichen Resultaten mit Wilhelm Rust gelangt ist.

---

## ZU BACHS H-MOLL MESSE

VON PAUL NETTL IN PRAG

---

**D**rei Gruppen prinzipieller, offener Fragen sind es, die durch jede neue Aufführung der Bachschen h-moll Messe aufgeworfen werden. Zu antworten hat, nächst der Aufführung selbst, die geschichtliche Ästhetik. Die Fragen betreffen den Continuo, die Phrasierung und die Besetzung. Von der Prager Aufführung unter Gerhard von Keußler sind auf das Publikum, wie auf die Kritik bedeutende Anregungen ausgegangen. Äußerlich zeigt sich das zunächst darin, daß den zwei Aufführungen vor ausverkauftem Hause eine dritte folgt; und mit der Inszenierung einer vierten beschäftigen sich bereits leitende Persönlichkeiten der katholischen Geistlichkeit. Innerlich zeigt sich ein großer Erfolg darin, daß man durch Keußlers hervorragende Leistung zu einer Revision der „neuen Tradition“ aufgefordert wird.

Im Druck liegen dem Dirigenten der h-moll Messe zunächst zwei komplette Notenmaterialien vor. Das eine der Ausgabe Peters, wo S. Jadassohn in der Partitur genau zwanzig mögliche Striche (!) registriert; das andere in der Ausgabe Breitkopf & Härtel (für den Riedelverein eingerichtet) von H. Kretzschmar. Die Einrichtung ist eine detaillierte Durchphrasierung in Dynamik und Tempo mit vielen Modifikationen, enthält an mehreren Stellen Vorschläge zur Besetzung und bietet einen vollständig ausgearbeiteten Orgelpart. Jadassohn dagegen beschränkt sich auf die primitivsten Angaben, d. h. er fügt zu den spärlichen Zeichen der Originalpartitur bzw. der großen Bach-Ausgabe einige wenige von sich aus hinzu und diese mitunter nachweislich falsch. Beseitigt man diese, so besitzt man in den Chor- und Orchesterstimmen der Ausgabe Peters ein brauchbares Material, das man als Dirigent selbst einzurichten hat. Ganz unbrauchbar dagegen, teils allzu oberflächlich, teils völlig mißverstanden ist Jadassohns Orgelstimme. Über dieses sich hier aufzuhalten ist nicht nötig, da sie heute weder Dirigenten noch Organisten, soweit sie Könner und Kenner sind, benutzen werden. — Wichtig dagegen erscheint es, an die ausführliche Durchphrasierung und die Orgelstimme Kretzschmars einige prinzipielle Bemerkungen zu knüpfen. Vorauszuschicken ist, daß ein Dirigent, der selbst außerstande ist, einen Continuo auszuarbeiten oder in der Phrasierung von Chor und Orchester eigene motivierbare Wünsche zu haben und diese präzisieren zu können, daß ein solcher Dirigent auch kein Recht hat, Bachs h-moll Messe aufzuführen. Die begabten Dirigenten aber unterliegen namentlich bei unserer Hetze im Musikbetrieb leicht der Verlockung, die fertige Arbeit eines anderen sich zu eigen zu machen, und das um so mehr, wenn dieser andere eine Autorität wie Kretzschmar ist.

Nur so läßt es sich erklären, daß die Einrichtung Kretzschmars „geht“. Denn prinzipiell ist zu bedenken erstens, daß sowohl im Continuo als auch namentlich in der Phrasierung ein immenser Raum für die Subjektivität der Interpretation offen liegt, da Bach nur das Kyrie und Gloria beziffert hat, und da von ihm selbst auf den 300 Seiten, die die Partitur einnimmt, nur hier und da ein forte oder piano und Tempo angegeben ist; zweitens ist zu erwägen, daß unter zehn Dirigenten, soweit sie Persönlichkeiten sind, kaum zwei einigermaßen gleiche, geschweige denn identische Anforderungen für die Ausführung im Detail haben können. Es stehen also außer der reproduktiven bzw. konproduktiven Begabung des Dirigenten noch im Vordergrund: ernster Arbeitswille und die Fähigkeit, seinen eigenen („subjektiven“) Pulsus und Geschmack durch eine bestimmbare Sachkenntnis und andere künstlerische Verantwortungskriterien zu läutern.

Der Continuo. Bekanntlich bringt die große Bach-Ausgabe die Bezifferung des Generalbasses nur bis zum Credo exclusive. Wie schon oft, so vor allem im Bach-Jahrbuch 1904 bemerkt worden ist, besitzt die Berliner Bibliothek ein Autograph des Credo-Basses aus der Hand Philipp Emanuels, und es fehlt nicht an Vertretern der Ansicht, daß die Zifferangaben von J. S. Bach selbst herrühren. Auf alle Fälle wird der Orgelpart des Credo bei der Aufführung unter Philipp Emanuel in der einschlägigen Beziehung mustergültig aufgeführt worden sein, da Philipp Emanuel einerseits ein Kind der Generalbaßzeit war und überdies als Generalbassist ein besonderes Ansehen genoß. Man vergleiche — um ein instruktives Beispiel zu nennen — gleich den Beginn des Credo, wie wir es in der modernen Tradition zu hören gewohnt sind, mit den Angaben des Autographs. Gegeben sind zunächst nur zwei Linien: der langwertige Tenor und der viertelwertige Instrumentalbaß. Da sind wir es gewohnt, eine der Ergänzungsstimmen in paralleler Dezimen- bzw. Sextenführung (in der gleichen Viertelbewegung) zu hören. Das Autograph aber verlangt liegende Harmonieen, die von halbem zu halbem Takt (in ganzen Noten mensuriert) wechseln. Prinzipiell läßt sich scheinbar gegen den Einfall, mit parallelen Dezimen und Sexten zu operieren, nichts einwenden; und solange im Chor der Tenor allein beschäftigt ist, klingt auch die Parallellinie wie ein sinngemäßes, zwangloses Supplement; dann aber, wenn der Chorbaß und gar der -alt dazukommen, ist's mit der Parallellinie bzw. mit ihrer Möglichkeit aus, und das ganze erste Credo erscheint dann in einem wesentlichen Teile seiner Physiognomie entstellt; denn zu dieser gehört es, daß sich die gleich im ersten Takt einsetzende Viertelbewegung in rhythmischer Ostination ohne eine einzige Unterbrechung bis zum Schluß durchsetzt und sich so als etwas Besonderes abheben will, indem sie sämtliche übrigen (sieben real konstitutiven) Stimmen ihrer eigenen Polyrhythmie überläßt. Diese Intention spricht auch deutlich aus den



Ziffern des Berliner Autographs. Beispiele dieser Art, daß sich nämlich für die Auslegung des zifferlosen Generalbasses das Berliner Autograph als Regulativ unseres Ziffernsubjektivismus empfiehlt, lassen sich mehrfach anführen. Eine scheinbar größere Freiheit im Harmonisieren hat man vom Sanctus ab. Da fehlen zuverlässige Ziffern völlig. Harmonisch mehrdeutig ist hier indes der Generalbaß nur in den Arien, im Benedictus und Agnus Dei und auch an einzelnen Stellen des Et in Spiritum, — sonst findet man vom Sanctus ab fast überall in den Stimmen des Chors und Orchesters eindeutige Direktiven. (Die hier und da offenen Fragen des *Dona nobis pacem* werden ja im *Gratias* durch Bachs eigene Bezifferung beantwortet.)

Die Phrasierung. In der Behandlung der Hauptzeitmaße bestehen — soweit diese nicht von Bach selbst angegeben sind — kaum prinzipielle Verschiedenheiten der Auffassung. Der sogenannte Temposubjektivismus bezieht sich mehr auf *ritardandi* und *accelerandi*. Dem Einen erscheinen *ritardandi* oder kleine *ritenuti* mitten im Satz bei Gliederungskadenzen geeignet, die Übersicht über die größeren Formen *ad aures* zu bringen. Ein Anderer verwirft dies als etwas Modernisierendes usw. Was man vom einzelnen Dirigenten verlangen kann, ist hier vor allem Konsequenz, eine folgerichtige Erfüllung und Einhaltung seiner Forderungen, wie sie ihm selbst Ausdrucksgefühl und Stilkenntnis bei der Durcharbeitung des Stoffes diktiert haben. Herauszuheben sind drei strittige Stellen der Messe: der Übergang aus dem  $\frac{3}{8}$ - des Gloria in den  $\frac{4}{4}$ -Takt, ferner der Übergang aus dem Adagio des Et exspecto in das Vivace und endlich der Anschluß des Pleni ( $\frac{3}{8}$ ) an das Sanctus ( $\frac{4}{4}$ ). Den zweiten Fall bespricht Rietz in seinem Vorwort (Bach-Ausgabe pag. XVII). Gegen seinen Vorschlag: den halben Auftakt (den neuen Einsatz des ersten Soprans) zu accelerieren, ist einzuwenden, daß an dieser Stelle der Instrumentalbaß abschließenden Charakters ist, daß in ihn das Adagio ausmündet, daß er zugunsten des ersten Soprans bzw. des neu ansetzenden Chores nicht seine Natur für die zwei Töne ändern soll. Falls das Adagio piano gehalten wird — und das verlangt die Mystik dieses kurzen kontrastierenden Zwischensatzes — so empfiehlt es sich, den neuen Kontrast, das Vivace, für den Auftakt des ersten Soprans nur dynamisch herzustellen, und zwar den Sopran *forte subito* zu nehmen, den Instrumentalbaß dagegen wie auch die Füllstimmen der Orgel *piano* schließen zu lassen. — In den beiden anderen Fällen scheint es auf der Hand zu liegen, das  $\frac{3}{8}$  (auf eins genommen) gleich zu setzen einem Viertel (also der Zählzeit des  $\frac{4}{4}$ -Taktes). Bemerkenswert ist es jedenfalls, daß Bach, der allen Chorsätzen bis zum Credo das Tempo selbst angegeben hat, so auch die Vorschrift beim Tempowechsel im ersten Kyrie, gerade bei Et in terra pax kein neues Zeitmaß fordert. Und in der Tat ist man auch in Verlegenheit, wo und mit welcher Motivierung

man das bewegte Grundzeitmaß des Gloria wieder aufnehmen soll, wenn man beim ersten *Et in terra pax* mit einem ruhigen Tempo ansetzt, wie das Brauch geworden ist. Der Grund für diese Zurückhaltung im Tempo ist zu verstehen aber nicht zu billigen: der Friede, der Stimmungsbegriff „*pax*“ soll sich auch im Zeitmaß ausdrücken. Dem aber widerspricht, daß bei und nach der Rückkehr ins rasche Zeitmaß — wo immer sie stattfinden mag — „*pax*“ im Text bis zum Schluß bleibt; außerdem sorgt Bach selbst beim ersten Auftreten der Worte *Et in terra pax* schon hinreichend für den Kontrast durch die dreimal ruhigere, schwebende Figuration.

Reich an Verstößen gegen den Stil ist die heutige Dynamik mit ihrem Mannheimer *crescendo* bei Bach. Hier ist auf den aufrüttelnden Essay von Alfred Heuß (in der Riemann-Festschrift pag. 433ff.) zu verweisen. Was die h-moll Messe speziell anlangt, so ist man's namentlich bei Sequenzen gewohnt, ein Mannheimer *crescendo* vorgesetzt zu bekommen. Ein instruktives Beispiel ist die Sequenz im *Pleni* pag. 268. — Ferner hat sich in den Neuauflagen altklassischer Musik die moderne Überladung mit dynamischen Zeichen breit gemacht. Indes wirkt mindestens in Bachs langlinigen *Forte*- und *Allegrosätzen* das immerwährende Wechseln in der Dynamik mit kleinen *Diminuendi* und *Crescendi* zerbröckelnd und daher ermüdend.

Die Besetzung. Nach beiden genannten Ausgaben der h-moll Messe singt in den vierstimmigen Chorsätzen der sonst geteilte Sopran regelmäßig *unisono*, also auch dort, wo Bach selbst nur den zweiten Sopran verlangt, wie im *Qui tollis* und *Crucifixus*. Das ist gewiß keine Kriminalsache; doch empfiehlt es sich speziell im *Crucifixus* den ersten Sopran aufzusparen als eine neue und frische Farbe für *Et resurrexit*. — Die Besetzung der Holzbläser dürfte bei Aufführungen der h-moll Messe nach den Aufklärungen unserer Musikgelehrten, wohl überall chorisch vorgenommen werden. Doch wenn man den Hornpart des *Quoniam* auf Trompete (für die hohen Lagen) und Horn (für die tiefen Lagen) verteilt, so ist das ein arges Mißverständnis, wenn man sich da auf Kretzschmars „Erlaubnis“ stützt. In den Regiekosten der h-moll Messe spielt die Anschaffung eines Hornes in D keine Rolle, und das um so weniger, als man es auch sonst für die Aufführungen altklassischer Musik braucht. Das gleiche gilt für die Trompeten in D. Und obgleich jedermann weiß, daß mit unseren B- und C-Trompeten bei Bach nicht auszukommen ist, stößt man sogar in großen Musikstädten auf die sträflichste Indolenz in dieser Frage. Ein instruktives Beispiel: in dem gedruckten (!) Orchestermaterial der Kantate „Nun ist das Heil“ in der Bearbeitung von G. Schreck wird von der Trompete, wo sie das Thema übernimmt, der charakteristische Sprung der Climax in die Obersepte einfach als Untersekte verlangt

(nicht einmal mit der Angabe „*ossia*“). Ein Gesangsverein, dessen Budget den kleinen Posten von Trompeten wirklich nicht verträgt, der kann auch sein Notenmaterial nur auf einer Auktion erstehen, kann seine Solopartieen nur mit Dilettanten besetzen und sollte daher die h-moll Messe überhaupt sein lassen. — Auch mit dem Kontrabaß, sofern dieser über kein Kontra-C verfügt, ist's eine faule Sache. Denn die berüchtigten „Sept-Retouchen“ sind selten durch das linienrichtige Orgelpedal gut zu machen. Doch in größeren Orchestern besitzen heute wohl überall mindestens zwei Kontrabassisten das Kontra-C. — In einer anderen Besetzungsfrage hat Schweitzer in seinem Bach-Buch den Grund zu schweren Mißverständnissen gelegt. Es handelt sich um das Confiteor. Ich meine hier nicht die Frage, ob der Chor, wie die Bach-Ausgabe will, nur von der Orgel zu begleiten ist (inklusive Continuoinstrumente), oder ob, wie Schweitzer will, die Orchesterstimmen auszuschreiben seien, analog der Besetzung des zweiten Kyrie, — sondern ich meine Schweitzers Rat, den cantus firmus choralis durch Posaunen zu verstärken. Die erste Gegenfrage ist: Mit welchem Recht soll man zur Verdeutlichung des cantus firmus Posaunen für eine einzelne Stelle in die h-moll Messe importieren, die gerade auf Posaunen geflissentlich von A bis Z verzichtet? Darauf läßt sich nur mit der üblichen Advokatur „aus dem Geist der Bachschen Musikpraxis“ antworten. Doch so gewiß auch Schweitzer ein beredter und scharfsinniger Anwalt dieser Sache ist, so gewiß ist es, daß die einschlägigen Sätze seines Bach-Buches (1908, pag. 695) nicht zu jener Evidenz führen, daß man sie unterschreiben kann. Denn auch die möglichen Einwände gegen den von mir erwähnten Vorwurf — störendes Herausfallen der Posaunenfarbe aus dem Ganzen — bestehen nicht zu Recht. Möglich sind zwei Einwände: auch das Horn mit seiner spezifischen Farbe trete nur einmal in der ganzen Messe auf. Gegen diesen Einwand wäre zu bemerken, daß das Horn eine ganze geschlossene Nummer, die umfangreiche Baßarie Quoniam, in konzertanter Weise beherrscht. Zweitens aber könnte man einwenden, die Posaunen, die für die Verstärkung des Tenors im Confiteor herangezogen werden sollen, könnten ja, um nicht befremdend aus dem Rahmen des Ganzen zu fallen, anderweitig beschäftigt werden. Gegenfrage: Wo? Ohne nachhaltige Beeinträchtigung ihrer Umgebung? Denn selbst für das erste Credo, wo sie in der Lage wären, einen ähnlichen Dienst zu übernehmen, wie ihn Schweitzer im Confiteor verlangt (klärende Heraushebung des überdeckten, in doppeltem Metrum gesetzten cantus firmus-Chorales — hier im Chorbaß —), selbst dort ständen diesem einen Vorteil der Klärung überwiegende Nachteile gegenüber; denn dort würde — es handelt sich um die dritte Durchführung des ersten Credo — die ohnehin gedrängteste synkopische Durchimitierung des Themas von den Posaunen völlig zugedeckt werden. Sie liegt zunächst im ersten Sopran, gegen die Sexten-

parallelen des zweiten Soprans mit dem Alt, dann der zweiten Violinen gegen die ersten. Im allgemeinen aber ist in dieser ganzen Posaunenfrage natürlich nicht die Hauptprämisse Schweitzers zu vergessen, daß nämlich die genannten Intonationen „auch von dem Hörer, der darum weiß, nicht vernommen werden können, wenn den Singstimmen keine Instrumente (Posaunen, siehe Anm. 13) zu Hilfe kommen“. Die Vernehmbarkeit des ganztaktigen Intonationstenors im Confiteor hat vor allem Bach selbst durch die Art des Satzes der übrigen Stimmen ermöglicht. Man sehe sich (Part. pag. 225, 226) die Lagenverhältnisse der übrigen (konstitutiven) Stimmen an: der Tenor wird hoch geführt, die übrigen Stimmen sind größtenteils tief gelegt und außerdem in bewegter Rhythmik. Dann aber ist es eine Sache des Dirigenten, mit dem Tenor bis dahin ästhetische Ökonomie zu treiben, ihn nicht einmal im primären Kontrapunkt, geschweige denn im sekundären zur Hergabe aller erdenklichen Kraft zu veranlassen, wie man dies oft zu hören bekommt. Daß sich bei normaler Besetzung des Chores die ganztaktige Intonation des Confiteor-Tenors völlig klar abheben kann, ohne daß die übrigen Stimmen aus ihrem eigenen Forte des Bekenntnisses zurückzutreten brauchen, zeigte zur Evidenz die Aufführung unter Keußler. Und da alle hier ausgesprochenen Gedanken ihre Anregung der genannten Aufführung verdanken, so will ich kurz einige ihrer charakteristischen Merkmale registrieren.

Den Continuo hat Dr. von Keußler, wie zu allen seinen Aufführungen von Werken mit Generalbaß, selbst ausgearbeitet, und zwar das Credo auf Grund des Berliner Autographs. An Stellen thematischer Latenz, d. h. an Stellen, wo der Continuospieler zu thematischer Imitation oder Vorgabe aufgefordert erscheint, ist die h-moll Messe bekanntlich nicht überreich. Sie finden sich hauptsächlich im Christe eleison, im Incarnatus und Agnus Dei. Dort erklangen auch die Imitationen, die Keußler in seiner Beherrschung des Kontrapunktes zwanglos hingesetzt hatte, und die Prof. Klička an der Orgel durch äußerst fein abgewogene Kombinierung der Register bzw. Manuale zu ihrer natürlichen Geltung brachte. Über die Phrasierung des Keußlerschen Chores sei vor allem festgestellt, daß sie auf jener seltenen Höhe steht, wo auch das sorgfältigst zubereitete Detail nicht mehr als Detail gehört wird, wo die Selbstverständlichkeit der Leistung so einleuchtend wirkt, daß man nicht auf die Frage gestoßen wird, wieviel künstlerische Energie zur Erreichung dieses Zieles zuvor angewendet werden mußte. Gewohnt, vollkommen frei nach dem Gedächtnis dirigiert zu werden, hat Keußlers Chor jene Unmittelbarkeit des Konnexes mit seinem Dirigenten gewonnen, daß seine natürlich pulsierende Lebendigkeit den Zuhörer während der strichlosen, dreistündigen Aufführung bis zum Schluß im Bann hielt. Daß einzelne Teile der h-moll Messe, mindestens das Cum sancto von Bach auf eine gewisse Bravour angelegt sind,

wird auch der klerikalste Bachverehrer nicht leugnen. „Über der Sache stehen“ heißt hier: seinen Part nicht allein nach der artistischen Seite vollkommen beherrschen, sondern auch vom geistigen Element der großen Jubilation so durchdrungen sein, daß die silbenarmen und töneüberreichen Koloraturfugen nicht der gewöhnlichen Gefahr unterliegen: als Chorsolfeggien zu erscheinen. — Von der Dynamik sei nur kurz erwähnt, daß es kein Mannheimer Crescendo gab, ohne daß es dabei an größten, weit ausholenden, indes nur phrasenweise angelegten Steigerungen fehlte. Wo solche von Bach — ohne besondere Angabe dynamischer Zeichen in der Originalpartitur — verlangt werden, ersieht man am besten aus seiner Instrumentierung, aus dem Aufsetzen bzw. Aussparen von Farben. Als ein besonderes instruktives Beispiel für die Anlage eines solchen Bachschen Crescendos kann das Gratias gelten. Hier, wie in dynamisch ähnlich gebauten Partien bedient sich Keußler eines Steigerungsmittels, das man etwa als „Terassendynamik“ bezeichnen könnte. Beim geschilderten Konnex zwischen Chor und Dirigenten verträgt man auch ohne Ermüdung die unmittelbare Aufeinanderfolge der drei großen Forte- und Allegrochöre in demselben einen D-dur: Et exspecto, Sanctus mit Pleni, Osanna. Dies ist besonders zu registrieren, weil es Brauch ist (siehe die Einrichtung Kretzschmars), das erste Osanna zu streichen, d. h. das Osanna nur einmal, und zwar nur nach dem Benedictus zu bringen und so die geschlossene da capo-Form, zu der sich das Osanna und Benedictus zusammentun, aufzuheben.

Die leicht ansprechenden Trompeten in D und das Horn in D waren von der Firma Gebrüder Alexander in Mainz gestellt. Die hohen Trompetentriller und ihre hoch geführte Thematik boten mühelos einen der charakteristischen Reize des Bachorchesters.

Alles in allem bedeutete die Prager Aufführung der h-moll Messe unter Keußler einen neuen Sieg Bachs in Österreich. Das sonst im großen, internationalen Musikleben mit Recht gut renommierte katholische Prag hatte sich bisher Bach recht fern gehalten. Von Bachs Kantaten war bis vor drei Jahren in Prag überhaupt vordem keine aufgeführt worden. Und wie es um die Würdigung der Verdienste Keußlers bezüglich der Bachfrage in Prag gestellt ist, wurde bereits Eingangs erwähnt.

---

# EINE ANTIKE SYRINX AUS DEM RHEINLAND

VON DR. FRIEDRICH BEHN IN MAINZ

---

Die Sammlung Niessen in Köln besitzt eine eigenartige Panspfeife aus Ton, die auf Tafel CVIII des neuen monumentalen Katalogs nur sehr ungünstig abgebildet ist (No. 3231). Der Besitzer des durch seine tadellose Erhaltung besonders wichtigen Stückes hat mir in liebenswürdigstem Entgegenkommen die musikalische Untersuchung und neue Publikation des Instrumentes ermöglicht.<sup>1)</sup>

Die Syrinx besteht aus weißem, niederrheinischem Pfeifenton. Der Gang der technischen Herstellung ist noch deutlich erkennbar: aus der Tonmasse wurde zuerst eine massive Platte geformt mit der stumpfwinkligen Umbiegung am oberen Ende; die untere Kante wurde von der Rückseite leicht abgeschrägt. Mit einem Bohrer oder hohlen Stabe wurden dann die acht Pfeifen sehr sauber und gleichmäßig ausgestochen, wobei sich der Ton auf der Oberfläche leicht gehoben und dieser eine flache Kannellierung gegeben hat. Die Gänge wurden der ganzen Länge nach durchgestoßen und die Öffnungen am unteren Ende mit Ton wieder zugestrichen. Die Gänge am oberen Teil der Flöte, die als Einblaselöcher dienten, wurden in gleicher Weise mit einem Instrument ausgeführt, dessen Querschnitt die Form eines flachen Kreissegmentes hatte. Die Öffnungen sind an ihrem oberen Ende etwas breiter als am unteren; hier ist der am Rande herausgedrückte Ton wulstig stehen geblieben. Die den Einblaselöchern gegenüber liegenden Kanten der Pfeifen sind etwas zugestrichen, so daß sehr scharfe Schneiden entstehen, an denen die Luft sich bricht: wir haben hier also sogenannte Flageolettmundstücke.

Die Breite des ganzen Instrumentes beträgt 16 cm. Die Länge der Mundstücke in dem oberen umgelegten Teil verjüngt sich von 3,7 auf 3 cm. Die innere Länge der Flötenrohre, vom Loch aus abwärts gemessen, beträgt 7,6; 7; 6,5; 6,2; 5,9; 5,4; 5,1 und 4,7 cm.

Die Untersuchung der Tonalität der Syrinx ergab die folgende Stimmung:

$\overline{\text{es}}$ ,  $\overline{\text{f}}$ ,  $\overline{\text{fis}}$ ,  $\overline{\text{g}}$ ,  $\overline{\text{gis}}$ ,  $\overline{\text{a}}$ ,  $\overline{\text{b}}$ ,  $\overline{\text{c}}$ ;

also eine chromatische Skala mit Ausnahme des ersten und letzten Tones, die von ihrem Nachbar um einen vollen Ton differieren. Daß die Flöte trotz der Kürze ihrer Röhren verhältnismäßig tief im Ton steht, ist eine Folge ihrer Konstruktion, da „gedackte“, d. h. am unteren Ende geschlossene Pfeifen eine Oktave tiefer stehen als offene gleicher Länge, eine Erscheinung,

---

<sup>1)</sup> Siehe die Abbildung unter den Beilagen dieses Hefes.

deren physikalische Grundlage leicht erkennbar ist. Der Ton der Syrinx spricht dank der Form der Mundstücke leicht und sicher an; geringe Tonschwankungen sind mittels veränderten Ansatzes leicht auszugleichen. Mit einiger Anstrengung ist auf der Syrinx durch „Überblasen“ noch eine zweite Tonreihe zu erzeugen, die eine Duodezime höher steht als die erste (bei offenen Pfeifen würde die Differenz eine Oktave betragen); doch sind diese Töne, besonders die höchsten, unerträglich schrill.

Ganz abweichend ist eine zweite in Deutschland gefundene Syrinx konstruiert, die aus dem Spät-Latène-Grabfeld von Klein-Kühnau (Dessau) stammt (Seelmann, Zeitschr. für Ethnol. XXXIX [1907], S. 189, Fig. 39). Dieses Instrument zeigt gegenüber dem Kölner Exemplar einen weniger vorgeschrittenen Typus: fünf (nicht erhaltene) Schilfrohre verschiedener Länge werden unten durch ein abgerundetes und einfach verziertes Stück Harz zusammengehalten. Ein besonderes Mundstück ist also nicht anzunehmen; das Instrument wurde angeblasen, indem man die Pfeifen senkrecht stellte und gegen die gegenüberliegende Kante blies, also in derselben Art, wie man einen hohlen Schlüssel als Pfeife verwendet. Die absolute Tonhöhe des Instrumentes ist natürlich ohne Kenntnis der Röhrenlängen nicht mehr festzustellen; doch ist die Längendifferenz der einzelnen Pfeifen, verglichen dem Kölner Exemplar, derart, daß man eher auf diatonische als chromatische Stimmung wird schließen müssen. Auch die vortrefflich erhaltene hölzerne Syrinx aus Alesia (Th. Reinach, *Pro Alesia* 1907, Mai; *Revue arch.* 1907, I S. 322) hat diatonische Stimmung.

Die Syrinx galt den Alten meist als phrygischen Ursprungs; als Erfinder werden Kybele oder Marsyas genannt. In der Literatur begegnen wir ihr zuerst in den Händen der Troer (*Ilias* XVIII 525). Eine andere Version bezeichnet die Syrinx als arkadisch, und auf den Münzen dieser Landschaft erscheint sie als Landeswappen. Nach Pollux (*Onom.* IV 77) ist die Syrinx das Nationalinstrument der Kelten und der Bewohner der Inseln des Ozeans. In Wahrheit ist die Pansflöte ebenso wie die einfache Flöte ein ganz allgemeiner „Völkergedanke“. Wir begegnen dem Instrument noch heute bei den Negern Afrikas und in Australien und ganz ebenso bei den Indianern Nordamerikas und in altperuanischen Gräbern, vielfach in doppelter Anordnung der Pfeifen, wobei dann die eine Reihe offen, die andere gedeckt ist, so daß eine primitive Zweistimmigkeit im Oktavintervall entsteht (Stumpf, *Anfänge der Musik* S. 37 ff., 86 ff., Abb. 2). Auch in Mitteleuropa finden wir die Syrinx heute noch in Sachsen und Paris bei den Austrägern des Morgengebäcks.

---

## REVUE DER REVUEEN

---

### Aus deutschen Musikzeitschriften

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig), 79. Jahrgang, No. 48 bis 80. Jahrgang, No. 2 (28. November 1912 bis 9. Januar 1913). — No. 48. „Albert Lortzing und seine ‚Regina‘.“ Mit drei ungedruckten Briefen. Von Georg Richard Kruse. „Eine patriotische Festoper fehlt im Spielplan unserer Bühnen und nun die Hundertjahrfeier des Befreiungskrieges bevorsteht, sei nachdrücklich auf ‚Regina‘ hingewiesen, in der die große Zeit wieder lebendig wird auf der Bühne, wenn auch nicht in ihrer hohen historischen Bedeutung, so doch in schlichten Bildern, die an die Königin Luise, an die Schlacht an der Katzbach, an Not und Sieg des großen Jahres erinnern. Der Einzug der schlesischen Armee mit Blücher an der Spitze, unter den Klängen des Yorkschen Marsches, was seinerzeit als ein ziemlich überflüssiges, fremdes Anhängsel angesehen wurde, wird heute eine begeisternde Wirkung üben.“ — „Die Vertreter der leicht zugänglichen religiösen Vokalmusik in Deutschland und Deutsch-Österreich.“ Von Emil Krause. Interessante Zusammenstellung, die u. a. auch die Passionsspiele berücksichtigt. — No. 49. „Wagner wider Parsifalmonopol.“ Referat über die Aussprache, die die Gemeinnützige Gesellschaft in Leipzig zugunsten des Parsifalschutzes herbeigeführt hatte und in der Moritz Wirth „die Grundlage der ganzen Monopolbewegung, den angeblichen Willen Wagners, daß der Parsifal nur in Bayreuth gegeben werden solle“, einer Kritik unterzog. Wirth plädiert für ein Parsifalgesetz und für die Schaffung der Posten eines Reichsparsifalkommissars, dem die Parsifalkommissare der Einzelstaaten unterständen; eine wichtige Aufgabe dieser Kommissare wäre es, durch Vereinbarung Überproduktion an Parsifaltheatern zu verhüten. Im übrigen solle der Parsifal nur da aufgeführt werden dürfen, wo ein Wagnertheater zur Verfügung stehe, dessen innere Einrichtung und äußere landschaftliche Lage dem Bayreuther Hause nachgebildet sei. Ein geeignetes Parsifalgesetz solle der Anfang einer umfassenden Kunstgesetzgebung sein. — No. 50. „Klavierschulen der Konservatorien und Musikakademien.“ Unzeitgemäße Betrachtungen von August Stradal. „... Es kommt mir ... vor, daß, wo sonst alle Gebiete der Wissenschaft und Kunst in enorm fortschrittlicher Bewegung sich befinden, wir, was die pianistische Kunst der Reproduktion anbelangt, seit Liszt, Bülow und Tausig einen großen Rückschritt machten, indem die Technik als Hauptzweck und nicht als Mittel zum Zweck betrachtet wird und auch die Technik sich mehr und mehr Schnelligkeitsrekorden, wie bei den Automobilrennen, ergibt und Schönheit, Erhabenheit der Technik oft mangelt und diese sich mehr wie eine manuelle Fertigkeit darstellt. Wehe, wenn wir wieder in die öden Kunstzeiten der Thalberg, Willmers und Dreyshock zurückkehren würden!“ — No. 51/52. „Die Hundertjahrfeier der Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.“ Von Theodor Helm. — „Julius Rietz.“ Ein Gedenkblatt zu seinem 100. Geburtstag von August Richard. Um Rietz und sein Gedächtnis in unserer Zeit stände es anders, „wenn er sich bei aller treuen Anhänglichkeit an Mendelssohn der damals eben von Weimar ausgehenden, so gewaltigen, aufblühenden neudeutschen Schule um Liszt und Wagner begeistert angeschlossen hätte, statt sie in Voreingenommenheit und Verbissenheit hartnäckig und eigensinnig und doch so erfolglos zu bekämpfen.“ — „Briefe von Julius Rietz.“ Mitgeteilt und mit Anmerkungen versehen von Georg Richard Kruse. — „Meyerbeer als Briefschreiber.“ Mit ungedruckten Briefen des Komponisten, darunter solchen an Varnhagen von Ense, die Rabel, Georg Beer, Schlesinger. Von Adolph Kohut. — „Gedanken über den Tanz.“ Von Isadora Duncan. Aus der



„Revue Musicale S. I. M.“ übersetzt von Margarete Whiteley. — „Parsifal im Kino.“ Von J. H. Wallfisch. Mitteilung des Prospektes einer englischen Filmfabrik: „Edison-Film No. 6045 Parsifal.“ — 80. Jahrgang, No. 1. „Spanische Volksmusik.“ Von Edgar Istel. Fesselnde Plauderei über spanische Volksmusik und Nationaltänze, besonders in Andalusien, mit interessanten Hinweisen auf den Einfluß der Araber und Zigeuner auf die andalusische Musik. — No. 2. „Erinnerungen aus meiner Kindheit.“ Von Camille Saint-Saëns. Übersetzung aus der „Revue Musicale S. I. M.“ von Margarete Whiteley.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart), 33. Jahrgang, Heft 24 bis 34. Jahrgang, Heft 7 (19. September 1912 bis 2. Januar 1913). — Heft 24. Dieses Festheft zur Eröffnung der neuen Stuttgarter Hoftheater enthält die folgenden Artikel: „Die neuen Stuttgarter Hoftheater“; „Vorstände und Sänger der Stuttgarter Hofoper,“ von Oswald Kühn; „Die Entstehung einer Opernpremiere. Aus dem Tagebuche eines Opernregisseurs,“ von Emil Gerhäuser; „Richard Strauß und die Lex Parsifal,“ von Oswald Kühn. — 34. Jahrgang, Heft 1. „Musik-Kultur.“ Ketzerische Sommer-Gedanken von Willibald Nagel. „... Daß ein moderner Staat für kulturelle Zwecke jemals so viel übrig haben würde, seinen wenig bemittelten Bürgern den Besuch von Musteraufführungen Beethovenscher Symphonieen freizugeben, das glaubt wohl nur ein Narr. Ich meine also, es komme alles darauf an, das Publikum soweit als möglich zu erziehen, ehe wir Beethoven-Häuser bekommen. Durch die Errichtung von der Kunst geweihten Tempeln allein heben wir die Ursachen unseres flüchtigen und mangelhaften Musikgenießens nicht auf. Eine Vertiefung des heutigen Musikunterrichtes tut dringend not; sie wird die Allgemeinheit nicht heben, wohl aber die Bildungsbedürftigen, und wird vielleicht das Bewußtsein dafür wecken oder stärken, daß die Musik kein Luxus, sondern ein Kulturfaktor ist, der der größten Berücksichtigung bedarf. Die Kunst überhaupt steht in Gefahr, unserer Zeit aus dem Bewußtsein zu kommen ...“ — „Die Psychologie der musikalischen Übung.“ Von Semi Meyer. X: Die Kunst des Lernens und des Lehrens. „Nicht nur das Lehren ist eine Kunst, auch das Lernen ist eine solche, und zum Genuß am Lernen kommt nur der, der die rechte Lernkunst erwirbt. Die Freude am Lernen braucht der am Können nichts nachzugeben.“ „Die Kunst des Lehrens ist die Kunst, Interesse zu erwecken und zu erhalten. Der Fleiß ist Ausfluß des Interesses. Wo er das nicht ist, da ist er nicht viel wert.“ — „Metronombezeichnungen klassischer Klavierwerke.“ Von Otto Urbach. III: Die Partiten Joh. Seb. Bachs. — „Heinrich Schwartz.“ Von Oswald Kühn. „Heinrich Schwartz gehört zu den ausgezeichneten Vertretern seiner Kunst. Als Klavierspieler darf man ihm die Palme des Vollkommenen in des Wortes hoher Bedeutung reichen. Seinem Spiel fehlt das Äußerlich-Blendende, Düpierende, während es innerlich ebenso beseelt, schön, von echtem Feuer durchglüht ist, wie es durch höchste, man möchte sagen, subtilste Technik sich kennzeichnet ... Kompositorisch zeigt sich Schwartz als interessanter, geschmackvoller, nobler Musiker.“ — Salomea Kruceniski.“ C. Droste bezeichnet „die Kruceniski als die zurzeit bedeutendste dramatische Sängerin Italiens.“ — „Fanny Persiani.“ Gedenkblatt zum 100. Geburtstag (4. Oktober) der einst hochgefeierten italienischen Opernsängerin. Von — ste. — „Emanuel Schikaneder.“ Zu seinem 100. Todestage (21. September). Von Egon von Komorzynski. — „Einweihung und Eröffnung der Stuttgarter Hoftheater.“ Von Oswald Kühn. — Heft 2. „Die Perseus-Statue des Benvenuto Cellini.“ Ein unbekannter Reisebrief Franz Liszts an Hector Berlioz. Von Julius Kapp. Eine „Vision, die am 30. November 1838 in Florenz von Liszt aufgezeichnet und an Hector Berlioz gerichtet ist. Berlioz hatte bekannt-

lich die Lebensschicksale des berühmten italienischen Goldschmieds Benvenuto Cellini in seiner gleichnamigen Oper verwertet. Diese war am 3. September 1838 in der Pariser Oper vom Publikum mit sehr gemischten Gefühlen aufgenommen und nach wenigen Wiederholungen endgültig abgesetzt worden. Liszt bricht hier in seinem Reisebrief für das Werk seines Freundes eine Lanze; zunächst allerdings ohne greifbaren Erfolg, denn bekanntlich sollte es ihm vorbehalten bleiben, erst 14 Jahre später im kleinen Weimar Berlioz' „Benvenuto Cellini“ zu neuem Leben zu erwecken.“ — „Tonsatzlehre.“ Von M. Koch. Die Vorausnahme (Antizipation). — „Jubiläum der Leipziger Thomasschule.“ Von W—n. „... Allsonnabendlich zieht ein Strom von dankbaren, musikempfänglichen Menschen um die Mittagsstunde in die Thomaskirche und lauscht hier den wundersamen Klängen selten schöner und herrlich zusammenklingender Knaben- und Jungmännerstimmen, die von gleicher Stelle auf der Orgelempore nun schon seit Jahrhunderten und, so hoffen wir, auch in ferner Zukunft ihre religiösen Gesänge erschallen lassen.“ — „Johannes Brahms und Hermann Levi.“ Von Anna Ettlinger. „In ihrer Begeisterung für die alten großen Meister hatten Brahms und Levi sich gefunden. Ein neuer großer Meister, der die gewohnten Bahnen verließ, hat sie getrennt.“ — „Clemens von und zu Frankenstein. Der neue Intendant der Hoftheater in München.“ Von Franz E. Willmann. — „Ernst v. Schuch-Feier in Dresden.“ Von Heinrich Platzbecker. — „Das Silcher-Museum in Schnaith.“ Von E. R. — Heft 3. „Ariadne auf Naxos.“ Bericht über die Uraufführung. Von Oswald Kühn. „... Strauß vereinfacht seine Motive in der Ariadne fast noch mehr als früher. Aber was weiß er wieder daraus zu machen! Hier liegt seine Stärke, seine durchaus genialische ‚Erfindung‘. Und ein charakteristisches Gepräge, der dramatischen Situation oder dem Gedanken entsprechend, tragen auch die musikalisch ‚einfachsten‘ Motive. In den Liebesszenen geht er manchmal bis zum Empfindsam-Volkstümlichen zurück und baut dann ein symphonisches Gemälde von einer Pracht, Schönheit und Süße darauf auf, wie sie unter den Heutigen nur ihm allein eigen sind. Das ist echter, wahrer Strauß...“ — „Zur Regie der ‚Ariadne‘.“ Von Hans Winand. „... Das Resultat ist: die Kulisse setzt sich streckenweise in Gegensatz zur Musik. Sie entzückt zu Anfang; sie beginnt zu stören, wenn die Ariadne-Musik zu den Höhen reiner, vergeistigter Tragik emporgleitet; sie entzückt wieder, wenn in ihrer Mitte die Zerbinetta-Szenen abrollen, und sie wird aufs neue Fremdkörper, wenn Ariadne die Commedia zurückdrängt, wird in den letzten Szenen von dem süßen Wohlklang dieser Musik übertönt und verneint. Reinhardt ist sich dieser Schwierigkeit vollauf bewußt gewesen, was sich darin zeigt, daß er in den Höhepunkten die Kitschdekoration unauffällig verschwinden läßt...“ — „Richard Strauß als Persönlichkeit.“ Vortrag, gehalten anlässlich der Stuttgarter Strauß-Festwoche von Max Steinitzer. Verfasser sagt u. a.: „Jenen Idealismus ohne Spur von Überspanntheit, jenen Zug der Reinheit, der, im höchsten Sinne so zu nennenden Harmlosigkeit, Leichtigkeit, Gewichtslosigkeit, das Abstreifen jedes Geistes der Schwere, dies möchte ich, mit Einrechnung einer besonderen persönlichen Note süddeutschen Temperaments und Humors, ‚das Straußische‘ nennen. In der gleichen Art wie der Charakter so vieler großer Männer der Vergangenheit, aber, da Strauß in seiner Vollkraft unter uns weilt, noch lebendiger und unmittelbarer, gibt es uns die Gewähr, daß das künstlerisch Geniale voll vereinbar ist mit dem Gesunden, dem ethisch Guten, Schönen und Großen, mit den Ideen der Pflichttreue, der Wahrhaftigkeit, Güte und Vornehmheit. Und so bleibt Straußens Persönlichkeit geradezu eine Stärkung und Erquickung unseres ethischen Bewußtseins.“ — „Metronom-Bezeichnungen klassischer Klavierwerke.“ Von Otto Urbach. (Schluß.) Über die Partita No. 3 XII. 11.

in a-moll von Bach. — „Pfitzner und die französische Musik in Straßburg.“ Von Gustav Altmann. Zurückweisung der unberechtigten Angriffe auf den Künstler. — „Ein Konzertsandal in Frankfurt a. M.“ Von Rudolf Kastner. Über den Zwist der Frankfurter Zeitung mit der Museumsgesellschaft. — Heft 4. „Zur Textfrage von Mozarts ‚Don Juan‘ (zugleich eine Entgegnung).“ Von Ernst Heinemann. Polemisiert gegen die zuerst in der „Musik“ erschienene Abhandlung über Operntextübersetzungen von Gustav Brecher, in der u. a. auch die „Don Juan“-Übersetzung Heinemanns kritisiert worden war. — „Tonsatzlehre.“ Von M. Koch. (Fortsetzung.) — „Nachklänge von der Strauß-Woche in Stuttgart.“ Von Oswald Kühn. — „An Hugo von Hofmannsthal.“ Offener Brief von Hans Schilling-Ziemssen. „... Sie haben dadurch, daß Sie den Rahmen dieses Werkes schufen, kulturelle Arbeit getan, für die Ihnen niemand dankbarer sein muß als das nach außen scheinbar so glückliche und darum so viel beneidete, innerlich aber oft so bitter durch Unverständnis und Verkennung gekränkte Volk Ihrer künstlerischen Zeitgenossen ...“ — „Grete Wiesenthal.“ Von L. Andro. — „Emilie Kaulla †.“ Von Tony Canstatt. — „Edgar Tinel †.“ Von Gaston Knosp. „Sein tief-frommes Wesen bewirkte es, daß er sich sozusagen ausschließlich der Kirchenmusik widmete. Technisch in jeder Hinsicht edel, weisen doch seine Werke einen Mangel an Individualität auf, dem es zuzuschreiben ist, daß sie in größeren Kreisen wenig Eingang fanden. Wollte man ihn in wenigen Strichen skizzieren, so könnte man ihn als einen durch Wagner erzogenen Mendelssohn darstellen.“ — Heft 5. „Die Klavierauszüge der Werke Wagners in der Neuauflage der Originalverleger.“ Von August Richard. — „Mörike über Guglers Textübersetzungen von *Così fan tutte* und *Don Juan*.“ Von Otto Güntter. Nachdruck aus dem 16. Rechenschaftsbericht des Schwäbischen Schillervereins. — „Verdi als Mensch in seinen Briefen.“ Von Ernst Stier. — Heft 6. „Moderne Operntexte.“ Von W. Aron. „Wenn wir nach einer Opernmusik dürsten, ist es nur logisch, festzustellen, was wir dann von einem Operntexte verlangen müssen. Der Operntext muß zunächst ein dramatisches Kunstwerk sein, er muß als solches dramatische Einheit besitzen ... Da der Verstand die menschliche Fähigkeit ist, an die sich der Dichter mitteilen kann, müssen wir vom Operntexte wie von jedem Drama gedankliche Einheit fordern, das, was Wagner die dichterische Absicht nennt, was wir heute mit psychologischem Problem bezeichnen würden.“ Aber der Dramatiker darf „für die Oper seine dichterische Absicht nicht allein im Worte aussprechen. Er muß dem Musiker Empfindungsinhalte übergeben, die dieser allein vergegenwärtigen kann. Er muß bei der ‚gefühlsvollständigen Darstellung des Gegenstandes im Drama‘ Aufgaben für den Musiker, Anforderungen an ihn stellen. Seine gedankliche Einheit darf nicht in theatralischen Effekten und nicht in logischen Deduktionen mit Lyrismen, sondern in musikalischen Wirkungen ausgeführt werden.“ — „Englische Weihnachtsbräuche.“ Von Ernst Kreowski. Über alte Schwerttänze mit Sang und Zwischenpiel. — „Harmonisierung des Volksliedes im natürlichen Tonsatz.“ Von Julius Gloger. — „Zum 100. Geburtstag von Julius Rietz.“ Unveröffentlichte Briefe, mitgeteilt von Johannes Reichelt. — Heft 7. „Erinnerungen an Anton Bruckner.“ Von August Stradal. Aus den interessanten Aufzeichnungen des Verfassers sei der Passus über des Meisters Wohnung zitiert: „Anfang Januar 1883 stieg ich zu Bruckners Wohnung empor und wurde sein Privatschüler. Der Meister bewohnte damals Wien I, Heßgasse No. 7 in der höchsten Etage zwei Zimmer. Im ersten Zimmer stand in der Mitte ein uralter Bösendorfer Flügel, dessen weiße Tasten infolge von Staub und Schnupftabak (Bruckner bevorzugte den Schnupftabak ‚Göttermelanche‘) von den schwarzen Tasten sich nicht mehr unterschieden. Dann stand

an der einen Wand eine amerikanische Zimmerorgel, ein Trayser Pedalharmonium mit zwei Manualen, Pedal, sechs Stimmen aus Stuttgart, an einer anderen Wand das Bett, daneben ein großes Kruzifix. Vor dem Fenster ein kleiner Tisch, der zum Schreiben diente, aber auch während der letzten Jahre als Speisetisch benützt wurde. Neben dem Eingang ein Waschtisch. Hier war freilich nichts zu sehen, was man Luxus nennen konnte. Nur das Allernotwendigste zum Dasein war vorhanden. Schon die Einrichtung der Wohnung lehrte ‚Entbehren‘. Am Klavier lagen hochgetürmt Noten, unter denen mir viele Partituren Bachs, Beethovens, Schuberts und Wagners auffielen. Von Büchern besaß Bruckner damals nur zwei Werke, eine Bibel und eine Biographie Napoleons I. In diesen zwei Büchern las der Meister des öfteren und war in der Bibel so bewandert, daß er es an Gelehrsamkeit mit manchem Theologen aufnehmen konnte. Die Begeisterung für Napoleon teilte der Meister mit Beethoven, der ja bekannterweise anfänglich, ehe Napoleon Kaiser wurde, voll tiefer Zuneigung für Bonaparte erfüllt war. Das zweite Zimmer der Wohnung war ganz und gar leer und unbewohnt. Nur in einer Ecke häufte sich ein Stoß von Manuskripten, Zeitungen und Briefen zu mächtiger Höhe an. Hier lagen die Manuskripte seiner Symphonieen und Messen, vermischt mit Briefen Levis, Nikischs, Richters usw. und Zeitungskritiken . . .“ — „Für den Klavierunterricht.“ Von Heinrich Schwartz. Über Chopins Etüden op. 25. — „Die Psychologie der musikalischen Übung.“ Von Semi Meyer. XI: Der Ausdruck. „Das musikalische Kunstwerk ist auf die Übermittlung durch den ausführenden Künstler viel mehr als jedes andere angewiesen. An die Stelle des nachfühlenden und nachschaffenden Ausdrucks tritt aber nur zu leicht die selbstständige Auffassung um jeden Preis. Die Sprache der Musik ist voller Andeutungen, und ein Notenblatt kann Geheimnisse genug enthalten, es kann aber auch hinein-geheimnist werden, was dem Meister fern genug gelegen hat . . .“ — „Stefan Stocker als Klavierkomponist.“ Von Hans Volkmann. „... War er auch kein Neuerer und Pfadfinder in der Kunst, so war er doch ein Meister, der Eigenes in edler Form zu sagen wußte. Stockers Name gehört nicht zu den gefeierten und wird nie dazu gehören. Aber in dem Kreise sinniger Gemüter, die seine keusche und anmutige Musik lieben gelernt haben, wird er immerdar mit Ehren genannt werden.“ — „Höchst seltsame Manifestationen eines Bardens und eines Musikanten nach ihrem Tode, nebst Aufklärungen über das Musizieren im Jenseits.“ Von Leopold Hirschberg. Über Geisterzitationen (Tristan der Barde und K. Ph. E. Bach) des Spiritisten Hornung. — „Jacques Urlus.“ — „Marcella Craft.“ Von C. Droste. — „Hundertjahrfeier der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.“ Von Paul Stefan.

**SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT** (Berlin), 71. Jahrgang, No. 3 bis 5 (15. bis 29. Januar 1913). — No. 3. „Die Mängel der Versetzungszeichen und ein Vorschlag zur Verbesserung.“ Von Otto Gasteyer. (Schluß in No. 4.) Verfasser schließt seine Ausführungen mit der Frage: „Ist es nicht beschämend, daß wir im Zeitalter der höchsten technischen und wissenschaftlichen Errungenschaften nicht schon längst eine Tonschrift haben, die, unabhängig von jeder Regel, direkt ablesbar ist wie unsere gewöhnliche Buchstabenschrift?“ — No. 5. „Musikalische Fiktionen.“ Unbequemes von Siegmund Piesling. I. Über musikalische Renaissance, praktische Kenntnis und Pflege alter Musik und über Musikphilologentum. „... So kommt es, daß Musikstudenten Doktorhut oder Reifezeugnis erwerben können, ohne eine einzige vollständige Partitur jener erhabenen Alten erklingen gehört zu haben, über deren Wiedergeburt wir uns freuen sollen, während sie doch nichts weiter als wieder gedruckt sind, wiedergedruckt in Schlüsseln, die es den meisten gelehrten und ungelehrten Musikern unmöglich machen, komplizierte a cappella-Sätze glatt und im richtigen Zeitmaß abzulesen . . .“

Willy Renz

19\*

# BESPRECHUNGEN

## BÜCHER

106. **Johannes Schreyer:** Beiträge zur Bach-Kritik. Zweites Heft. Verlag: Carl Merseburger, Leipzig. (Mk. 1.—.)

Der bekannte und verdiente Dresdener Forscher stellt laut und nachdrücklich die Forderung auf, daß die historische Kritik an musikalischen Werken, wie die an irgendwelchen anderen Kunstwerken auch, ernstlich daran gehen müsse, die Kriterien künstlerischer Technik für ihre Zwecke dienstbar zu machen. Man wundert sich vielleicht im ersten Moment, daß das noch nicht oder noch nicht genügend geschehen ist. Es kommt uns selbstverständlich vor, daß der Kunsthistoriker, der etwa Gemälde auf ihre Echtheit prüft, unter anderem auch von der „Hand“ des Meisters spricht, aus seiner besonderen technischen Art Schlüsse zieht. Die ja noch so junge Musikwissenschaft hat für solche Methode die Vorarbeiten noch nicht geliefert. Es gibt noch kein Werk, das die technischen Gepflogenheiten und Eigenheiten etwa eines Bach zusammenstellt, das rasch und sicher Antwort gibt auf die Fragen: Wie hält es Bach in dieser oder jener Angelegenheit? Wie streng ist er in der Frage der Quinten- und Oktavparallelen? Wie hält er's mit dem Periodenbau, wie mit der Fuge? Welche Art Fugen kommen bei ihm vor, welche nicht, die bei anderen zeitgenössischen Meistern vorkommen? Welche Eigenheiten hat sein Klavier-, sein Orgel-, sein Instrumentalsatz? Und derlei. Es gibt Einzeluntersuchungen, aber noch keine systematische Forschung in diesem Punkt, Forschung, die das ganze vorhandene Material berücksichtigt. Hier liegt eine von den Herkulesarbeiten, die den Späteren vorbehalten bleiben. Solange sie nicht geleistet ist, wird eine Untersuchung wie die vorliegende wohl stets interessant bleiben, aber sie entbehrt der eigentlichen Grundlage. Das mag auch Schreyer gefühlt haben, als er im Schlußwort seiner Broschüre alle seine früheren Ausführungen subjektive Überzeugungen nennt, die nicht den Charakter bewiesener Tatsachen hätten.

Das steht am Schlusse des Ganzen. Etwas spät. Vorher werden Urteile ganz allgemeingültig und apodiktisch hingestellt, die oft genug zu heftigstem Widerspruch reizen. Wie verträgt es sich z. B. mit jenem Wort von der subjektiven Überzeugung, wenn Schreyer es eine Ehrenpflicht des Verlages Peters nennt, daß er den 8. und 9. Band der Orgelwerke Bachs aus dem Handel zurückziehe, da sie zum weitaus größten Teil Kompositionen enthielten, „die Bach nicht geschrieben haben kann“? (Ich will übrigens damit der häufig unglaublich unkritischen Art auch der großen Musikverleger beileibe nicht das Wort reden. Für mich ist z. B. kaum faßlich, wie ein Verlag wie Breitkopf die von Prof. Fritz Stein gefundene Jenaer Symphonie ganz ohne Wenn und Aber in seinen Katalogen als von Beethoven aufführen kann, wo doch der Beweis der Echtheit auf ganz schwachen Füßen steht. Wie muß der Fernstehende, der Laie, dadurch irregeführt werden!) Nicht aus dem Handel zu ziehen wären jene Bände, sondern in einem beigelegten Vorwort

wären die Zweifel an der Echtheit nebst ihren Gründen anzuführen. Das halte ich für die wahrhaft kritische Methode.

Schreyer versucht den Beweis, daß etwa ein Neuntel der in der großen Bach-Ausgabe veröffentlichten Werke unecht sei. Daß ihm dieser Beweis gelungen sei, kann man nicht behaupten. Ja, er sagt selbst, daß er einwandfrei gar nicht gelingen könne. Ich möchte hinzufügen: vorläufig. In manchen, in vielen Einzelfällen mag Schreyer durchaus recht haben oder doch auf dem rechten Wege sein. Vieles, sehr vieles in dieser interessanten Broschüre reizt zum Nachdenken, zum Selbstsuchen und Stellungnehmen. Aber des Verfassers Worte hätten ohne Zweifel ganz ungleich größeren Wert und größere Wirkung, wenn das Moment der subjektiven Überzeugung mehr im Vordergrund stände, wenn man öfter läse: „ich glaube, ich bin der Meinung“, wenn weniger der Anschein erweckt würde, als ob sich's hier um Unumstößliches handle.

Fehlerhafte Quinten und Oktaven, nebst anderen gleich schweren Verstößen, fehlerhafter Bau der Fuge und Asymmetrie im Periodenbau, das sind die drei Hauptargumente Schreyers. Der erste scheint mir der stichhaltigste. Freilich wäre da prinzipiell die Forderung aufzustellen, daß nachgewiesen würde, Bach habe in den sicher beglaubigten Werken nie und nirgend sich einen Verstoß gegen die Satzregeln der Zeit zuschulden kommen lassen. Hat schon jemand einmal alle, alle Werke daraufhin durchgeprüft? Immerhin, wenn ein Kenner wie Schreyer auf Grund seiner Erfahrung hier zu ganz bestimmten Schlüssen kommt, so wird man ihm glauben müssen. Und wenn sich auf kurzem Raum die Verstöße häufen, dann ist damit allerdings eine starke Wahrscheinlichkeit gegen die Echtheit gewonnen. Anders schon scheint es mir mit den angeblichen Fehlern im Fugenbau zu stehen. In einigen Fällen, so bei der D-dur Fuge der „vier zusammenhängenden Klavierstücke“ in Peters' Supplementband, beweist Schreyer eigentlich nur, daß keine eigentlichen Fugen, sondern nur fugenähnliche Gebilde vorliegen. Damit ist aber doch gegen die Autorschaft Bachs noch nichts gesagt. Auch die meist geringfügigen Abweichungen in der späteren Gestaltung des Themas von der Fassung des Anfangs kommen uns nicht gerade verbrecherisch vor. Und wegen einer solchen, und einer wirklich geringfügigen dazu, die Orgelfuge in A-dur im zweiten Bande der Peters-Ausgabe zu verdächtigen, scheint mir doch zu weit zu gehen. Kommt wirklich Ähnliches nie, niemals sonst bei Bach vor? Auffallend und bedenklich mag es ja sein, wenn die Ordnung in der Folge von Dux und Comes nicht eingehalten ist oder die Themeneinsätze gar zu ungleich und ohne Abwechslung auf die Stimme verteilt sind. Die Bearbeitungen der bekannten Konzerte von Vivaldi zweifelt Schreyer hauptsächlich wegen der freien Periodenbildung an, wobei er stillschweigend die achttaktige Periode als die „normale“ annimmt. Ja, gilt denn das so unbedingt für die Zeit? Vivaldi's Konzerte mögen überschätzt worden sein, auch in ihrem Einfluß auf Bach. Es ist viel äußerliches Geklingel darin. Aber die Berechtigung von „wüster Improvisation“, von „Chaos“, von

„erbärmlicher Leierkastendudelei“ zu sprechen, kann ich nirgends sehen.

In sehr vielen Fällen bleibt Schreyer die Begründung seiner Behauptungen einfach schuldig. Er nennt die famose a-moll Fuge No. 16 im Supplementband der Petersschen Klavierausgabe — es ist die mit dem großen Unisone am Schluß — kurzerhand ein wertloses Machwerk, das durch die Phantasie in g-moll (No. 18) noch übertroffen werde. Es wird ganz verständige Leute genug geben, denen diese beiden Werke wertvoll sind, ganz abgesehen von der Frage der Echtheit. Auch die e-moll Fuge No. 13 als das Werk eines schlechten Musikers, ihr Thema als platt gekennzeichnet zu sehen, wird so manchen sonderbar überraschen.

Was Schreyer gegen manches Unrichtige oder unkritisch Weitergegebene oder Übernommene bei Forkel, Spitta, Schweitzer, Rust und in der Neuausgabe zweier Bände bei Peters durch Max Seiffert sagt, mag ja im großen Ganzen seine Berechtigung haben. Daß der Verfasser sich persönliche Angriffe nicht versagen kann, ist bedauerlich. Damit schadet er niemand als sich und seiner Sache.

Man kann dieser Broschüre nicht in allen Teilen den Wert exakter kritischer Untersuchung beimesen. Dazu bleiben allzu viele Lücken bestehen, allzu viele Behauptungen unbewiesen in der Luft hängen. Aber zu weiterem Suchen kann sie anregen, uns klar machen, daß noch überall Probleme liegen, daß wir noch herzlich wenig sicher wissen, selbst bei einem wie Bach, der doch nun schon jahrzehntelang im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht. Und das scheint mir ihr eigentliches Verdienst zu sein.

Dr. Ernst Neufeldt

107. **Charles van der Borren:** Les origines de la musique de clavier en Angleterre. Verlag: Librairie des Deux Mondes (Émile Groenveldt), Brüssel 1912. (5 Fr.)

Das Buch des flämischen Professors an der Brüsseler Neuen Universität in Uccle-Bruxelles, zugleich seine musikwissenschaftliche „Jungferrede“, bedeutet das musikwissenschaftliche Dokument in der Erforschung der ersten selbständigen Klaviermusik, über die wir die Leser dieser Blätter in einer kleinen Studie (X, 16) zu orientieren suchten. Zugleich bedeutet es eine Musterleistung jenes gerade auch in romanischen Ländern anzutreffenden und bescheiden ganz hinter die Sache zurücktretenden Musikphilologentums, das sich unter der schwer-gediegenen wissenschaftlichen Rüstung ein künstlerisch verfeinertes musikalisch-ästhetisches und stilistisches Empfinden und Urteil bewahrt hat. Die klare Disposition des Buches verweist die Erörterungen über das Virginalinstrument und die in der Hauptsache auf unserem ausgezeichneten Berliner Musikgelehrten und Kenner des musikalischen Mittelalters, Johannes Wolf, daneben auf Wooldridge fußenden Untersuchungen über die englische Klaviermusik von Anfang des 14. bis Mitte des 16. Jahrhunderts mit Thomas Mulliners Book als Mittelpunkt in die Einleitung. Mit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beginnt sich zuerst in England die Klaviermusik von der bis dahin auch im praktischen Gebrauch gleichbedeutenden Orgelmusik in Gestalt der

altenglischen Virginalmusik loszulösen. Der Autor zieht ihre handschriftlichen und gedruckten Quellen aus dem 16. und 17. Jahrhundert mit den beiden ergiebigsten Sammelbecken der Fitzwilliam- und Parthenia-Virginal Books, die modernen Neuausgaben heran, gruppiert die wichtigsten Virginalisten und ihre Werke chronologisch und tritt dann in den, auch dem Umfange nach alles überragenden, Kern seines Buches ein, in das, was wir Deutschen die stilkritische Untersuchung im weitesten Umfang nennen würden, und das in die beiden großen Teile einer Untersuchung der virginalistischen Technik und der virginalistischen Formen und Genres genannt erscheint. Dieser Kern des Buches im besonderen ist eine wahrhaft glänzende Leistung an philologischer Akribie und ästhetischem Feingefühl. Noten über Umfang und Stimmung des Virginals machen den Schluß. Gerade dieses ästhetische Feingefühl des Autors läßt bedauern, daß er dieser Seite seiner Untersuchungen, die wir Deutschen heute als musikalische Hermeneutik ansprechen würden, nicht breiteren Raum in seinem Buch vergönnt hat. Wer sich so in Geist und Empfinden der Virginalmusik eingelebt hat, daß er die einzelnen großen Künstlerindividualitäten wie Byrd, Bull, Gibbons mit ein paar scharfen Strichen voneinander abzuheben, mit ein paar Schlagworten zu charakterisieren weiß, von dem hätten wir gern noch mehr geschenkt erhalten, als das ausgezeichnete kleine Kapitel über die erste klavieristische Programmmusik der englischen Virginalisten, vielleicht das feinste des Buches. Mir scheint, hier gerade hätte auch eine praktische Auswahl aus dem Lebenskräftigsten dieser Kunst einzusetzen. Denn darüber kein Zweifel: trotz Fuller Maitland's und Barclay Squire's sehr flüchtiger und in der Sichtung des Typischen und Besten sehr anfechtbarer Auswahl aus dem Fitzwilliam Virginal Book (Breitkopf & Härtel), trotz Ernst Pauers, für seine Zeit hochverdienstlichen und stattlichen Old English Composers for the Virginals and Harpsichord (Augener-Schott's Söhne), die zu wenig von den eigentlichen großen Virginalisten des 16. Jahrhunderts und zu viel von den englischen Klavierkomponisten des 17. und 18. Jahrhunderts geben, ist uns die praktische Auswahl aus der altenglischen Virginalkunst noch nicht beschert. Daß man in einer solchen ihre köstliche Programmmusik wird in den Vordergrund rücken müssen, beweist ja auch schon äußerlich die Tatsache, daß gerade die bekanntesten Programmsstückchen dieser Kunst — Byrds „Glocken“ (The Bells) und „Fuhrmannslied“ (The Carman's Whistle), Bull's „Königsjagd“ (The King's hunting jig) — immer und immer wieder in den populären Anthologien alter Klaviermusik erscheinen (van der Borren stellt sie S. 28 Anm. 2 [in der Regel, nicht durchweg mit Verlagsangabe] zusammen). Der große Hemmschuh einer breiteren Wiederbelebung der altenglischen Virginalmusik ist ihr noch ganz auf den alten Kirchentönen gegründetes Ton-system; in den Programmsstückchen aber hilft das Vergnügen an dem frischen und naiven Reiz der musikalischen Schilderungen am leichtesten und schnellsten darüber hinweg. Das wäre also etwas für unsere deutschen Musikalienverleger! Der Erfolg unserer in neuer Auflage erschienenen

kleinen „Frobergeriana“ (N. Simrock) hat immerhin gelehrt, daß ein Publikum für derartige wohlfeile Spezial-Anthologien bester alter Klaviermusik, wenn nicht im Konzertsaal, so doch im Hause und für den Unterricht vorhanden ist. Und noch ein Appell geht an die deutschen musikwissenschaftlich gerichteten Verleger: um die deutsche Übersetzung dieses ausgezeichneten Werkes, ein Wunsch, der schon in der breiten und vorzüglich orientierten Heranziehung der deutschen klavierhistorischen Spezialliteratur (Seiffert, Nagel, Krebs, Wolf, Goehlinger, Kinkeldy) durch den Autor berechtigt erscheinen wird. Wir wünschen seinem Buch nicht allein in der deutschen musikgelehrten, sondern vor allem auch in der deutschen pianistischen und klavierpädagogischen Welt die Aufnahme, die es verdient. Gehen aber, wie es leider zumeist der Fall, die Pianisten und Klavierpädagogen wieder einmal blind an dem literarischen Dokument einer der größten Epochen ihrer Kunst vorüber — diesmal wohl, „weil's Französisch geschrieben ist“ — so werden hoffentlich, wie schon so oft, die gebildeten Liebhaber des Klaviers Deutschlands Ehre zu retten wissen.

Walter Niemann

108. **Müller-Söllner:** Wegweiser zum Kunstgesang. Selbstverlag, Darmstadt 1911. (Mk. 2.50.)

Auf zwölf Druckseiten gibt der Verfasser in denkbar vollendetster Weise eine Darstellung des Wesens höchster Gesangkunst und der Mittel, diese zu erreichen, wie sie richtiger, logischer und idealer nicht sein kann. Gleich der erste Satz über das Wesen des richtigsitzenden Tones erschließt uns das große Geheimnis, wie höchste Kunst allein scheinbar selbstverständliche Natur wird. Hier offenbart sich ein Meister, nicht nur des Verstehens und Erfassens, auch klarster und eindringlichster Darstellung und Erklärung in des Wortes schönster Bedeutung. Ein Prediger in der Wüste, dessen Worte Nachhall finden müßten in den Ohren und Herzen aller derer, die wirkliche Gesangkünstler werden wollen, sowie auch aller derer, die das schwere und verantwortungsvolle Amt auf sich genommen haben, die ihnen anvertrauten Stimmen zu höchster Blüte und Reife zu entfalten, die nicht des täglichen Brotes willen den Schüler als Erwerbsquelle ausbeuten. Wie viele Hunderte von Stimmen werden jahraus, jahrein mißhandelt und verdorben, bis der Schüler, der Jahre seines Lebens, Fleiß und Geld umsonst geopfert hat, weggeworfen wird wie eine ausgetrocknete Zitrone. Jedem denkenden Schüler, in dem Zweifel an den oft unglaublichen Zumutungen mancher „Methoden“ wach werden, dessen gesunder Instinkt gegen die Unnatur und das Prokrustesbett ihrer Meister rebelliert, kann dies einzig dastehende Büchlein ein Rettungsanker werden, der ihn aus höchster Not erlöst zu endlichem Begreifen und Erfassen der wahren Kunst des Gesanges, ihn auf den Weg führt, der einzig die unumschränkte Beherrschung seines Instruments bis in das späte Alter hinein ermöglicht. Aber freilich: lang und mühsam ist der Weg, der zur Entwicklung bringen soll, was an Möglichkeit in der Stimme, an Fähigkeit im Schüler schlummert; keine forcierte Kraftleistung, die dem Unfertigen halsbrecherische Anstrengungen zumutet, sondern

in langsamem, stetigem Reifen Knospe um Knospe, Blüte um Blüte zeitigt. Und wie viele sind da, die auf ihr riesenhaftes Material pochen und sich nicht zur Einsicht bekehren, daß die schönste und größte Stimme noch nicht gleichbedeutend ist mit Singenkönnen. Was wird nicht alles geredet und geklagt über den Niedergang der Gesangkunst — hier ist einer, der den Weg weist, welcher sicher und treu zum höchsten Ziele führt. Wer wollte ihn nicht gehen?

Hjalmar Arlberg

109. **Alfred v. Ehrmann:** Scherzi. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig. (geh. Mk. 2.—.)

Die Poesie im Dienste einer anderen Kunst scheint auf den ersten Blick keine so neue Anwendung zu sein. Man denkt an manches klassische oder nicht klassische Gedicht, das einer Musenschwester gewidmet ist. Von wenigen sehr hochzustellenden Dichtungen, die solchem Zwecke dienen, abgesehen, geben sich die anderen jedoch meist als Gelegenheitsprodukte, die schon von vornherein nicht als wahrer Kunst entsprungen erscheinen, zu erkennen. Das Gegenteil ist von der vorliegenden Gedichtsammlung Alfred v. Ehrmanns zu konstatieren: sie weist das Kriterium künstlerischen Vermögens in hohem Grade auf.

Der Verfasser besingt in seinen Gedichten die edle Musik und verherrlicht sie in ihren konkreten Erscheinungen; der Künstler und sein Instrument, das Orchester und seine Wirkungen, Meister und ihre Werke, Dilettanten und ihre Empfindungen geben ihm den Stoff zu seinen Dichtungen. Den Titel „Scherzi“ hat das Buch von seinem ersten Teil erhalten, der durchaus „giocoso“ seinen Inhalt — sei es in fließenden Trochäen, sei es in liebenswürdigen Reimen, in lyrischer oder in balladesker Form oder gar in der des Ritornells — behandelt. — Die nächste Suite, die als „Trio in moll“ bezeichnet ist, gibt die mit dem Titel versprochenen Stücke ernsteren Gehalts. Hier ist Gelegenheit, die dem Verfasser eigene Formvollendung zu betonen; ebenso die wirklich dichterische Fähigkeit Ehrmanns, das Empfundene in echten und zu Herzen gehenden Worten ohne Phrasengeklänge auszudrücken. — In der „Koda“ überwiegt wieder das Scherzhafte. — Hervorzuheben sind aus der ganzen Sammlung einzelne Stücke wie „Das Streichquartett“, „Drach und Troubadour“ (bei dem alten Thema dieser Ballade überrascht erfreulich die neue reizende Variation des Schlusses), „Der letzte Tag“, „Klavier-Violin-Sonate“, „Spitzweg-Bildchen“ und „Die musikliebende Komtesse“. Von welcher Seite Ehrmann sich hier auch zeigt: sei es, daß er frohlockende Akkorde anschlägt, oder langsam seiner Harfe Perlen entrollen läßt, sei es, daß sich seine Stimme zu gehaltvollem Tenor erhebt, oder daß er der Geige gemütvoll Klänge entlockt — immer erkennt man in ihm den begabten und empfindenden Menschen und Künstler.

Wilhelm Dreecken

## MUSIKALIEN

110. **Oskar Guttman:** Lieder für eine Singstimme und Klavier. op. 1. Heine-Lieder; op. 2. Heine-Lieder; op. 6. Fünf Lieder. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (Mk. 8.50.)

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Viel Gutes ist über diese Lieder nicht zu sagen. Die Sucht, „modern“ zu erscheinen, tritt allzu deutlich hervor. Entweder hat der Komponist nicht gelernt, einen reinen Satz zu schreiben oder er sucht mit Absicht falsche und, was noch schlimmer ist, miserabel klingende Auflösungen. Die melodische Ader ist auch nicht stark entwickelt; wo sie hervortritt, wirkt sie matt und entlehnt. Die relativ besten Lieder sind in op. 1 enthalten: „Es war ein alter König“ und „Sie haben dir viel erzählt“. Op. 2 enthält außer einer höchst trivialen und verfehlten Auffassung des berühmten „Du bist wie eine Blume“ ganz unmögliche Gedichte von Heine, die zu komponieren allein schon der Gipfel der Geschmacklosigkeit ist. Op. 6 endlich bringt moderne Dichter und entsprechende Musik, d. h. dekorativen harmonischen Schwulst. Im Klaviersatz kann man dem Komponisten ein gewisses Geschick nicht absprechen.

Walter Dahms

111. **A. Gretschaninow:** Zwei Männerquartette nach den Gedichten „Tote Schiffe“ und „Ruhiger Hafen“ von K. Balmont. Deutsch von J. van Lagin. op. 56. (Mk. 1.60.) — Zwei Frauenquartette nach den Gedichten „Winterrauch“ und „In Waldestiefe“ von K. Balmont. Deutsch von J. van Lagin. op. 57. (Mk. 1.20.) Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig und St. Petersburg.

Gretschaninow geht seine selbstgebahnten Wege. Dies gibt ihm seinen eigenen Stil. Die beiden Kompositionen entsprechen in ihrer Stimmung genau dem Inhalte der Gedichte, was der Charakteristik besonders zugute kommt. Neue harmonische Wendungen nimmt unser Ohr bereitwillig auf. — So wie op. 56 sind auch „Waldestiefe“ und „Winterrauch“ empfundene Werke, die von musikalischer Schönheit durchdrungen sind. Da die Schwere der Ausführbarkeit einzig im Vortrage liegt, so können sie auch von weniger geschulten Chören gesungen werden.

112. **Arnold Mendelssohn:** Psalm 121 für Soloquartett, gemischten Chor und Orgel. Verlag: P. Pabst, Leipzig. (Mk. 2.—.)

Mendelssohn ist Freund der alten Schule, und somit ist sein Psalm 121 Anhang einer vergangenen Zeit. Melodik, Rhythmik und Harmonik wandeln ihren eintönigen Gang. Kein Aufleuchten und so auch kein Verdunkeln. Der Vergleich dieses Werkes mit einem jungen Manne, der seines Großvaters Anzüge trägt und dessen Gewohnheiten nachahmt, wird zur Genüge sprechen.

113. **Hugo Kaun:** Gemischte Chöre a cappella. No. 1: Holländisches Wiegenlied „Wynken, Blynken and Nod“ von Eugene Field-Georg Edward. No. 2: Madrigal von Michelangelo. No. 3: „Märzluft“ von Siebert Salter. (Mk. 1.20. — Mk. 1. — Mk. 1.) Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig und St. Petersburg.

Von diesen dreien ist „Märzluft“ am besten geraten. Meisterhaft ist der Text in Noten übersetzt, desgleichen Interpunktion und Rhythmus. Harmonisch betrachtet wird das Interesse durch manche schön verbundene Übergänge wachgerufen. Diesen Chor kann man in seinem

Ganzen als einen Aufzug bezeichnen, der sich von pp bis zum ff steigert, was ihm seinen Erfolg noch fester bedingt. Obwohl in dem „Holländischen Wiegenlied“ sowie in dem „Madrigal“ die technische Meisterschaft manchem zum Vorbilde sein könnte, so ist der Kern doch nicht tief genug erfaßt, um so überzeugend wie „Märzluft“ reden zu können. Wenn auch ein großer Teil der Schuld auf textlicher Seite zu suchen ist, so ergibt dies dem Komponisten gegenüber doch keine genügende Entschuldigung betreffs seines Anpassungsvermögens.

114. **Hugo Kaun:** Holländisches Wiegenlied „Wynken, Blynken and Nod“. Arrangement für Männerchor. (Mk. 1.20.) Verlag: ebenda.

Das Arrangement dieses Werkes für Männerchor ist geeigneter dem Hörerkreis zu gefallen, da es auf einer, von den Männerstimmen gegebenen, breiteren Basis ruht.

115. **Hans Hiller:** Der 46. Psalm, für gemischten Chor, 3 Solostimmen ad libitum und kleines Orchester (und Orgel ad libitum) oder mit Orgelbegleitung allein als Festkantate. op. 15. Verlag: P. Pabst, Leipzig. (Partitur Mk. 4.—.)

Mit bewegt majestätischem  $\frac{3}{4}$  Takt, piano, hebt das Orchester an, mit dem sich nach einem wirkungsvollen Crescendo der Chor (forte) verbindet. Es ist ein Anschwellen, das den Sinn der Logik für sich hat. Die Komposition ist scharf auf den Text gesetzt; es ist nichts aus dem Auge gelassen, um ihn mit den zu Gebote stehenden Mitteln zu erläutern. Am schönsten ist wohl die Stelle gelungen, wo das Soloterzett zu Worte kommt; eine sinnreiche Behandlung der Instrumentation ist hier besonders zu erwähnen. Das Werk ist schön und groß empfunden, obwohl die Fuge den Schluß besser in einer freieren Stilart ihren Ausdruck hätte finden können, da sie nicht das innere Drängen und Schaffen vorgeschrieben, sondern das Hangen und Bängen um des Althergebrachten willen; das glaubt diese Kompositionsart renovieren zu müssen.

Hanns Reiß

116. **Anna Volek:** Kinderlieder. Edition Steingräber, Leipzig. (Mk. 1.50.)

Die Texte, von der Komponistin gedichtet, sind natürlich und kindlich, nicht im mindesten simpel, wie man es so oft bei solchen Produkten findet. Ebenso gelungen sind die Melodien mit der allereinfachsten Begleitung — alles, als wäre es dem Leben der Kleinen abgelauscht.

117. **Martin Frey:** Acht Kinderlieder aus Paula Dehmels „Rumpumpel“ für Gesang und Klavier. Edition Steingräber, Leipzig. (Mk. 1.40.)

Diese Lieder sind ebenso zu empfehlen wie die vorigen, geben sich aber in Text und Musik ein klein wenig komplizierter. Die Musik ist von sehr feinen Künstlerhänden geformt; man muß seine aufrichtige Freude daran haben.

118. **Arnold Ebel:** Requiem (Gedicht von Friedrich Hebbel) für Sopransolo, gemischten Chor und großes Orchester. Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig (Klav.-Ausz. Mk. 5.—.)

Das kurze, stimmungsvolle Gedicht ist durch übermäßig viele Textwiederholungen sehr in die Länge gezogen, ohne daß die Musik ein er-



höhenes Äquivalent dafür bietet. Diese ist eine talentvolle Durchschnittsarbeit. Der Komponist ist natürlich mit dem Handwerksmäßigen vertraut, aber seine Einfälle sind nicht bedeutend und strömen nicht die Gefühlswärme aus, die man gerade bei einem solchen Vorwurf erwartet. Man merkt ihm an, daß er noch nicht zu seiner vollen Entwicklung gekommen ist. Er irrt oft umher, ohne daß es zu dem gewünschten Ausdruck kommt, und bringt zuviel „Papiermusik“. Da aber stimmungsvolle Ansätze vorhanden sind, darf man wohl annehmen, daß er uns noch einmal mehr zu sagen haben wird.

119. **Wilhelm Stenhammar**: *Midvinter*. Für Orchester. op. 24. Verlag: Wilh. Hansen, Christiania (Part. Mk. 9.50.)

*Midvinter* (deutsch: *Mittwinter*) will ein Stück sein, das in uns die traulichen und religiösen Gefühle der Wintersmitte, also wohl der Weihnachtszeit, erwecken möchte. Die Musik trägt kein direkt neuzeitliches, aber ein um so gemütvolleres Gepräge. Der Komponist sagt selbst, daß er das motivische Material einigen alten Tanzweisen entnommen hat und dem alten Psalm: „Der heilige Tag“, dessen Melodie auch inmitten des Stückes plötzlich von einem Chor ertönt. Dieses volkstümlich gefärbte Material ist in einem weich gehaltenen langsamen Teil und einem flotten Allegro meisterhaft verwendet. Besonders letzteres hat in farbenreicher Instrumentation stimmungsvolle Momente und gut angelegte Höhepunkte. Ich glaube sicher, daß das Werk bei den Nordländern, die ja überhaupt für ihre volkstümlichen Weisen so empfänglich sind, guten Erfolg haben wird.

120. **W. Pogojeff**: *Polonaise pour grand orchestre*. op. 11. Verlag: M. P. Belaëff, Leipzig. (Part. Mk. 3.—.)

Ein Stück von großem Elan, brillant instrumentiert, das in vornehmen Unterhaltungskonzerten eine Rolle spielen wird.

121. **Alexander Schwartz**: *Fünf Lieder für eine Singstimme und Klavier*. op. 19. Verlag: Otto Junne, Leipzig. (je Mk. 1.50.)

Der Komponist ist bestrebt, sich stets apart auszudrücken, mit wenigen Noten zu zeichnen und geht billigen Wirkungen mit Glück aus dem Wege. Allerdings wenn er anfängt zu modulieren, bekommt man manchmal Angst. Da gibt es oft gar Absonderliches zu hören. Aber viel Feines und Stimmungsvolles steckt in den Liedern. Ich nenne in dieser Beziehung besonders: „Am Meer“.

122. **Knud Harder**: *Vier dänische Lieder*. Verlag: Wilhelm Hansen, Christiania.

Hübsche, anspruchslose Sachen. Es ist viel Volkstümliches in ihnen. Am liebsten ist mir das frische und gemütvolle „Dänemark“. Das letzte Lied „Nymphen“ stellt größere Anforderungen an Stimme und Begleitung. Emil Thilo

123. **Raoul von Koczalski**: *Lieder*. op. 66—69. Verlag: P. Pabst, Leipzig.

Die Qualität dieser Liedkompositionen steht in einem äußerst schiefen Verhältnis zu ihrer Quantität. Hier ein Versuch impressionistisch zu erscheinen, dort ein Verquickten Chopin'schen Klavierstils mit hypermodernen (ganz sinnlosen) Intervallen in der Singstimme, dann wieder Ansätze zu thematischer, teils imitatorischer Ausarbeitung des Klavierparts, sowie formaler

Melodiebildung. Kurzum ein wahres Tohuwabohu aller möglichen und nicht möglichen kompositorischen Elemente, und wenn man sich hindurchgewunden durch diesen Notenwust, so hat man so eine Art musikalischer Seekrankheit, von der gewiß auch Koczalskis exotische Textdichter Mohammed Getems-eddin-Hafis und Yatabe Ryokichi — übersetzt von C. F. Daumer und O. Hauser — befallen würden. Der Komponist muß sich einer weniger geschraubten Art befleißigen, nicht die Willkür Trumpf sein lassen, sondern sich natürlich geben. Ich halte Koczalski für weniger kompliziert, als er sich in seinen Liedern gibt.

124. **Artur Holde**: op. 2. *Zwei Gesänge für vierstimmigen Frauenchor mit Begleitung des Klaviers*. (Mk. 0.80; 1.20.) — op. 3. „Die Weihe der Nacht“ (Hebbel), für Frauen-Soloquartett oder vierstimmigen Frauenchor und Orgel oder Klavier. (Part. Mk. 1.50.) — op. 10. *Suite für Klavier*. (Mk. 2.—.) — op. 11. *Vier Mädchenlieder für eine Sopranstimme mit Begleitung des Klaviers*. (No. 1 und 3 je Mk. 0.80, No. 2 und 4 je Mk. 1.—.) — op. 13. *Zwei Gesänge für eine Singstimme zu Gedichten von Walter Calé mit Begleitung der Orgel oder des Klaviers*. (Mk. 1.—, 1.20.) Verlag: P. Pabst, Leipzig.

Op. 2. In diesen beiden Gesängen ist die musikalische Faktur zwar durchgängig klar, die Harmonik aber, die stellenweise ganz unmotivierte Alterationen und Modulationen aufweist, halte ich in vokaler Hinsicht wohl nicht für sehr exekutabel. — op. 3. Die Vertonung dieses Hebbelschen Textes zeigt, daß der Komponist fleißig weitergearbeitet hat. Doch ist in der Stimmführung noch mancherlei der Korrektur bedürftig. Auch die Orgelpartie dürfte sich an einigen Stellen (Seite 5 und 6) vorteilhafter gestalten lassen. Immerhin aber wird dieses Opus eine gewisse Wirkung zu erzielen vermögen, besonders bei starker Besetzung der Chorstimmen und virtuoser Behandlung des Orgelparts, zu dessen Ausführung ein durchaus modernes Werk notwendiges Erfordernis ist. Eine Aufführung mit Klavierbegleitung möchte ich aus ästhetischen Gründen nicht empfehlen. — op. 10. Die Suite besteht aus *Intrade*, *Tokkata*, *Larghetto*, *Passacaglia* und *Fughetta*. Alle fünf Teile sind in pianistischer Hinsicht beachtenswert, in musikalisch-kompositorischer dagegen weniger wertvoll. Das *Larghetto* ist geradezu gräßlich. Jedenfalls aber ist Holde befähigt, und es ist zu wünschen, daß die Entwicklungskurve seiner Muse eine stets steigende Richtung innehalte. — op. 11. An den vier Mädchenliedern ist die Begleitung das Beste. Der Komponist scheint alles am Klavier komponiert zu haben. Dafür spricht besonders die wenig erfreuliche Art der Behandlung der Singstimme, die in das harmonische Gefüge des Akkompagnements förmlich hineingezwängt erscheint. Man wird unwillkürlich an das Streckbett des Prokrustes erinnert. No. 1 dürfte noch am ehesten ansprechen. — op. 13. In diesen beiden Liedern gibt sich der Autor natürlich. Rein musikalisch sowohl, als auch der formalen Struktur nach ist ihm dies Opus vortrefflich ge-

lungen. Meiner Meinung nach neigt Holde überhaupt zur Polyphonie der Orgel. Für diese „Königin der Instrumente“ (und späterhin für Chor und Orchester im seriösen Stil) wird der Komponist gewiß Wertvolles schreiben können. Bach und Reger, diese beiden bedeutendsten Kontrapunktiker aller Zeiten, nehme er sich ad notam.

125. **Otto R. Hühner:** Schlichte Lieder für eine Singstimme und Klavier. Verlag: P. Pabst, Leipzig. (3 Hefte je Mk. 4.—.)

„Nach Gedichten deutscher Meister vertont“, und zwar in volksliedähnlicher, äußerst naiver Weise ohne Anspruch auf besonderes künstlerisches Interesse. Jedenfalls ist das Streben des Autors anzuerkennen, in seiner Sammlung leichte, „schlichte“ Weisen zu bieten. Ob sie sich freilich im echt volkstümlichen Sinne als lebensfähig erweisen werden, bezweifle ich. Musikfreunden mit relativ geringen Ansprüchen seien sie jedoch als gute „Musik fürs Haus“ empfohlen.

Carl Robert Blum

126. **Alexander Winkler:** Variations sur un thème russe. Pour orchestre. op. 16. Verlag: M. P. Belaieff, Leipzig 1912. (Partitur Mk. 9.—.)

Ein gutes Thema ist ein halber Gewinn. Der Russe Winkler, den die Kammermusiker als Komponisten eines ausgezeichneten Streichquartetts und Klavierquartetts schätzen, wählte sich für sein oben angezeigtes Variationswerk ein Thema seines Volkes, eines von den vielen, die durch ihre nationale Färbung den Westeuropäer bestechen. Damit war er allerdings von vielen als recht anstrengend empfundenen Mühe der eigenen Erfindung enthoben. Da aber das gewählte Thema ohne Zweifel verwandte Saiten in seinem Innern erklingen ließ, so kam es wenigstens nicht an den Unrechten. Die latente Harmonie, die in diesem durch seine rhythmische Unbeständigkeit markanten Thema steckt, deckt der Bearbeiter sicher auf und versteht sie in zehn Variationen von allen Seiten zu beleuchten. Vor allem harmonisch und rhythmisch, so daß jede einzelne der Variationen in irgendeiner Hinsicht lebhaft interessiert und man nicht ein einziges Mal die peinliche Empfindung hat, daß er um ein gegebenes Thema herum redet und eigentlich nichts dazu zu sagen weiß. Die erste Variation gehört dem Kontrabaß, die zweite der Flöte, die dritte, recht umfangreiche im  $\frac{9}{8}$  Takt den kanonisch geführten Streichern, die von den Holzbläsern abgelöst werden. Und nun, da der Komponist vermeint, das Thema sitze jedem Hörer recht fest im Ohre, wandelt er es in den folgenden Variationen rhythmisch ab, als Andante molto sostenuto mit einem sehr stimmungsvollen Klarinettensolo, als Allegro, dann wieder mit reichlichen Figurationen in den Streichern und den ihnen beigegebenen Holzbläsern als Andante mosso; dann dürfen Englischhorn, Flöte und Violine ihre eigenen Ansichten über das Thema vortragen, und schließlich mündet es in eine rasante Fuge, die ohne Zweifel ihr Publikum fortreißen wird. Das interessante Werk ist jedenfalls eine wertvolle Bereicherung der Variationsliteratur und verdient aufgeführt zu werden.

Dr. Ernst Rychnovsky

127. **Constantin Sternberg:** Trio. op. 104. (Mk. 6.—.) — „Aus Italien“, für Piano-forte, Violine und Violoncello. No. 1/3.

(je Mk. 3.—.) Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Hübsch klingende, gut gearbeitete Salonmusik, leicht zu spielen, so recht für Dilettanten geeignet. Das dreisätzige Trio steht höher im Wert als die italienischen Stücke; besonders gefällig sind die den Mittelsatz bildenden Variationen, deren Schluß ein artiger Walzer bildet; eine gewisse Frische der Ecksätze ist hervorzuheben. Stimmungsmalerei bieten die drei Stücke „Aus Italien“. No. 1 „In den Bergen“ ist in der Hauptsache weichlich. No. 2 „Veneziana“ verbindet eine Barcarole mit einem marschartigen Satz. No. 3 „Napolitana“ ist eine flotte Tarantelle.

128. **Auguste Chappuis:** Trio en sol pour Piano, Violon et Violoncello. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (Fr. 10.—.)

Kein himmelstürmendes Werk, auch in der äußeren Form und dem Festhalten an der Tonalität und der diatonischen Tonleiter nichts weniger als ein Produkt der neufranzösischen Schule. Der erste Satz ist sogar etwas akademisch-trocken, im Scherzo und Finale aber herrscht Esprit und Frische der Erfindung. Am höchsten ist der langsame Satz einzuschätzen, da er von wirklicher Gefühlswärme zeugt.

129. **Leo Weiner:** Ballade für Klarinette oder Viola und Klavier. op. 8. Verlag: Rozsavölgyi & Co., Budapest. (Mk. 3.50.)

Ein wunderliches Werk, zu dem ich kein rechtes Verhältnis finden kann. Auch der Balladenstil scheint mir nicht besonders getroffen zu sein. Der nicht leichten Bratschenstimme merkt man es sehr an, daß das Werk für Klarinette erdacht ist.

130. **Heinrich Neal:** Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello. op. 54. Verlag: H. Neal, Heidelberg. (Part. Mk. 2.—, Stimmen Mk. 6.—.)

Als dieses Quartett aus dem Manuskript von dem Gebrüder Post-Quartett in Berlin seinerzeit aufgeführt wurde, habe ich nur dem in der Mitte des ersten Satzes stehenden Adagio voller Inspiration und melodischer Schönheit und dem flotten Scherzo Anerkennung gezollt, dabei u. a. gesagt, daß das Werk öfters einen unklaren und verschwommenen Eindruck hinterläßt („Die Musik“, Bd. 31, 52). Leider kann ich, nachdem ich es jetzt näher kennen gelernt habe, nicht günstiger darüber urteilen; die Trockenheit der Erfindung in dem ersten Satz mit Ausnahme jenes langsamen Teils macht sich gar zu sehr bemerkbar; auf dem Papier sieht seine Schlußfuge ja ganz sorgfältig aus, sie klingt aber nicht. In dem als Finale dienenden Rondo, dessen Themen an sich nicht übel sind, wirkt die Verarbeitung, besonders zwischen Buchstaben D und F und J und K nicht gerade erfreulich.

131. **Paul Dupin:** Sonate (la mineur) pour Violon et Piano. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (10 Frcs.)

Es ist sehr schwer, diesem überaus schwierigen, sehr ausgedehnten Werke gerecht zu werden; der Komponist ist ein Neutöner, der unbeirrt seinen eigenen Weg in der Harmonik geht und seine eigenartigen Gedanken in eine oft abstoßende Form kleidet. Ich fürchte, daß sich nicht allzu viele mit dieser Sonate befreunden werden.

Wilhelm Altmann

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

# KRITIK

## OPER

**ANTWERPEN:** Die Französische Oper legt ihren Schwerpunkt auf gute Aufführungen von Repertoirestücken, so der Puccini'schen „Tosca“, des „Chemineau“ (Landstreicher) von Leroux; jedoch begegnet das Publikum auch gern alten, selten gesehenen Bekannten, so der „Weißen Dame“, der „Traviata“ und Gounod's liebenswürdiger „Mireille“. Die einzige Novität der letzten Wochen, „Deidamia“ des Brüsseler Musikers Rasse, wurde hauptsächlich wegen verfehlter Besetzung einer Hauptrolle abgelehnt — eine bittere Enttäuschung für den dirigierenden Komponisten. — Die Vlämische Oper sucht durch Uraufführungen von Werken nationaler Komponisten mit mehr oder weniger Glück den dies Jahr beschränkten Spielplan zu beleben. „De Smid van den Vrede“, Text vom vlämischen Schriftsteller Monet, Musik von J. Schrey, zeitigte doch nur einen bedingten Erfolg beim großen Publikum, da der musikalische Wert einzig im Orchester liegt, wohingegen des Holländers Van Overeem Märchenoper „Elsje Zevenschoon“ dem anspruchlosen Zuhörer einen angenehmen Eindruck hinterließ.

A. Honigsheim

**BASEL:** Reichlich 45 Jahre nach der Erstaufführung des „Tristan“ ist nun dieses subjektivste Werk Richard Wagners auch an unserer Bühne geboten worden. Leider mußte Alfred von Bary, der der Aufführung zu festlichem Glanze verhelfen sollte, wiederum infolge Erkrankung absagen, und Ejnar Forchhammer vermochte, selbst indisponiert, keinen genügenden Ersatz zu bieten. Dagegen boten unsere einheimischen Kräfte zum Teil sehr anerkennenswerte Leistungen. Speziell Else Kronacher als Isolde, der König Marke Hugo Lemans und die Brangäne Lola Steins verdienen genannt zu werden. Die Regie (Hans Limann) arbeitete mit volldem Geschmack, und Gottfried Becker führte das Orchester mit gewohnter Meisterschaft, so daß die Erstaufführung einen tiefgehenden Eindruck hinterließ. Erfreulicherweise hat die rücksichtslose Kritik, der die Theaterleitung in den letzten Monaten ausgesetzt war, eine entschiedene Besserung der Repertoireverhältnisse herbeigeführt. Gebhard Reiner

**BERLIN:** Das Deutsche Opernhaus bot mit Lortzings „Waffenschmied“ seinen Abonnenten die nahrhafte Kost, auf die sie Anspruch haben. Nur kam der Humor etwas zu kurz dabei. Trotz Julius Lieban, dessen Knappe Georg von jeher ein Kabinettstück ist. Er weiß sich auch gesanglich noch zu helfen. Sehr ansprechend Lulu Kaesser als Marie; Peter Lordmann im Besitz einer Routine, die gewisse Lücken verdeckt. Die Dekorationen waren wieder von bestem Geschmack, und das Orchester unter Rudolf Krasselt tat seine Schuldigkeit.

Adolf Weißmann

**BREMEN:** Im Beisein des Komponisten, Hermann v. Waltershausen, erlebte die Musiktragödie „Oberst Chabert“ ihre erste Aufführung hier, und zwar mit gutem Erfolge. Das Libretto hat sich der Komponist nach Balzacs „Comtesse à deux maris“ zurechtgemacht, und man muß gestehen, daß der an

sich tragische Stoff von großer dramatischer Wirkung ist. Walter Wohlleben, der vor kurzem an Stelle von Eugen Gottlieb trat, dirigierte die Neuheit; die Hauptrollen waren besetzt von Hertha Pfeilschneider (Rosine), Guido Schützendorf (Chabert), Juan Spivak (Feraud), Adolf Permänn (Derville), Gustav Lange (Godeschal) und Helmuth Neugebauer (Boucard).

Prof. Dr. Vopel

**BRÜSSEL:** Jules Massenet's letztes Werk „Roma“, Text nach dem Roman „Rome vaincu“ von Parodi, bearbeitet von Henri Cain, war die letzte Novität am Monnaie-Theater. Der Inhalt ist kurz: Die Vestalin Fausta wird wegen gebrochenen Gelübdes der Keuschheit für die Niederlagen der Römer durch Hannibal verantwortlich gemacht. Der Senat verhängt über sie die Strafe des lebendig Begrabenwerdens, doch beim letzten Abschiednehmen gibt ihr die Großmutter durch einen Dolchstoß den Tod... Abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit, daß man das Unglück Roms der armen Vestalin allein in die Schuhe schiebt, ist das Textbuch von großem Interesse und effektivem Aufbau. Massenet hat der tragischen Handlung gemäß seiner Musik einen ernsten, des Großen nicht entbehrenden Anstrich gegeben; seine anderweitig zur Genüge bekannten „süßen Melodien“ treten mehr in den Hintergrund, um dramatisch belebten Rezitativen Platz zu machen, die, durch ein schön klingendes Orchester unterstützt, sehr wirksam sind. Jeder Akt hat seine besondere Stimmung: von dem lieblichen zweiten Akt im Hause der Vestalinnen sticht der dritte Akt mit dem racheschnaubenden Sklaven Vestapor ab, während der vierte Akt, die Szene im Senat, in hohem Grad ergreifend wirkt und der fünfte, die Friedhofszene, mit einem großen Schlußeffekt endet. Den Hauptdarstellern bietet der Komponist außerordentlich dankbare Rollen; der hiesige lebhafteste Erfolg ist nicht zuletzt den vortrefflichen Interpreten zuzuschreiben. Die Aufführung im ganzen wie immer ausgezeichnet. — Interessante Wiederholungen im Repertoire sind „Carmen“ mit Marguerite Sylva, „Werther“ mit Mme. Croiza und „Pelléas und Mélisande“ von Debussy.

Felix Welcker

**DORTMUND:** In der mit Spannung erwarteten diesjährigen Gesamtaufführung von Wagners „Nibelungenring“ hat die künstlerische Intelligenz Direktor Hofmanns von neuem einen glänzenden Sieg errungen. Die Aufführung hinterließ unter seiner Leitung in dem harmonischen Zusammenwirken des Hüttnerischen Orchesters unter Wolfram, der besten Kräfte unserer Bühne und des Wagner-sängers Forchhammer aus Wiesbaden einen gewaltigen Eindruck. Letzterer sang den Siegmund und Siegfried, wobei die wohlwogende lebenswahre Darstellung hinreißend fesselte. Eine an Gestalt und Stimme gleich heldenhafte Brünnhilde war Frau Erregots-Busch. Mit seltener Stimm Schönheit und dramatischem Feingefühl sang Frau Wildbrunn die Rollen der Fricka, Erda und Waltraute, Fräulein Schwarz diejenige der Sieglinde und Guttrune. Dem Wotan von Gruder-Guntram ist klarer Sprechgesang nachzurühmen, Förster schuf schauspielerisch einen lebendigen Mime,

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

Werhard einen gewandten Alberich, Wildbrunn einen frischen Loge, und Hunding und Hagen fanden in Barcks sonorem Baß eine würdige Vertretung. Da auch die übrigen Rollen zweckentsprechend besetzt waren, das Rheintöchter-Terzett in reiner Schönheit erklang und das Orchester sich vorzüglich bewährte, so gehört die Aufführung zu den besten in gegenwärtiger Spielzeit.

Heinrich Bülle

**D**RESDEN: Als Elisabeth in „Tannhäuser“ hat Elena Forti einen bemerkenswerten Erfolg erzielt, der für ihre weitere Verwendung in Wagner-Parteien entscheidend sein dürfte. Sie bringt dazu nicht nur die stimmliche Größe, sondern auch das erforderliche Pathos des Ausdrucks mit. Zahlreiche Änderungen der Regie erbrachten leider wieder den Beweis dafür, daß die Opernregisseure in ihrem Tatendrang selbst ausdrücklichen Vorschriften des Meisters zuwiderhandeln und auf äußerliche Theatereffekte hinarbeiten. Als Regimentstochter gastierte Emmy v. Mortinger aus Graz und bot eine ansehnliche Leistung, ohne aber sich zum Engagement empfehlen zu können. Denn wir brauchen gerade für das leichtere Koloraturfach, soweit es zu dem der Soubrette hinneigt, wieder einen Stern erster Größe, wie er uns seinerzeit in Erika Wedekind beschieden war. Nur eine ganz hervorragende Solokraft wird dann die Anteilnahme des Publikums für die älteren, wertvollen Spielopern wieder zu erwecken vermögen. Man hatte in dem Donizetti'schen Werke einige alteingebürgerte Striche wieder aufgemacht, ohne damit einen merkbaren Vorteil zu erzielen. In Lortzings „Zar und Zimmermann“ hatten wir einen neuen, und zwar ganz hervorragenden van Bett in Ludwig Ermold, der nach meiner Meinung so verwendbar ist, daß seine stärkere Beschäftigung im eigensten Interesse der Hofoper liegen würde, die infolge ihres wenig anziehenden Spielplans in letzter Zeit leider das am schlechtesten besuchte Theater Dresdens geworden ist. Mit dem Ablauf der gegenwärtigen Spielzeit wird Hofkapellmeister Adolf Hagen in den Ruhestand treten. Seine Stelle soll Hermann Kutzschbach erhalten, der bereits jetzt stärker hervortritt als Hagen, und in die dritte Kapellmeisterstelle dürfte Kurt Striegler aufrücken.

F. A. Geißler

**F**RANKFURT a. M.: Das Ereignis des Januar in der Oper war die Erstaufführung von Richard Strauß' „Ariadne auf Naxos“. Regisseur Karlheinz Martin hatte den ersten Teil, die Komödie „Der Bürger als Edelmann“ so stark zusammengestrichen, daß im wesentlichen der Gesamteindruck von einer Oper mit anfänglich stärker hervortretendem Dialog blieb. Vielleicht der einzig mögliche Weg, dieser neuesten Schöpfung von Richard Strauß eine dauernde Bühnenmöglichkeit zu geben. Es wäre dabei noch zu diskutieren, ob eine Ineinanderziehung der beiden ersten Akte, so daß zum mindesten die Pause wegfällt, nicht noch besser wirkte. Neben kleinen Änderungen in den Tänzen (hier läßt man die Schneidergesellen tanzen, die man in Stuttgart nach Neitzels Bericht hölzern stehen ließ) gegen Stuttgart hat Martin vor allem in den von Ernst Stern entworfenen Bühnenbildern am Schluß eine sehr wirksame Neuerung angebracht: die ulkigen

Lüster und Dekorationen verschwinden ganz und die gesamte Bühne hüllt sich beim Erscheinen des Theseus in ein ätherisches Blau, so daß just dann, wenn die Ewigkeitswerte der Straußschen Musik ins innere Ohr dringen, das Auge nicht mehr durch die läppischen und zufälligen Bilder der Umwelt daran erinnert wird, daß man im Theater sitzt. Musikalisch war die Wiedergabe eine Glanzleistung der Frankfurter Oper, insbesondere des Theaterorchesters. Auch in unserem sehr großen Raume klang das kleine Straußsche Orchester unter Egon Pollaks temperamentvoller und poetisch ausdrucksvoller Leitung entzückend schön. Die orchestralen Steigerungen gegen den Schluß rissen das Publikum hin. Frl. Uhr sang die Titelpartie mit pastos blühender Stimme und wahrhaftigem Ausdruck, Herr Hutt lieb dem Theseus seinen hinreißend schönen Tenor. Die hier glücklicherweise ziemlich gekürzte, weil fast endlose Arie der Zerbinetta sang Frl. Heim, daß sie begeisterten Beifall auf offener Szene hatte. Das Männerquartett (die Herren Schramm, Schneider, Wirl und Brinkmann) war musikalisch und im Zusammenspiel sehr gut studiert, auch das Frauenterzett (Frl. van Dresser, Boeneken und Halbaerth) sang rein und schön. So begeistert die Erstaufführung aufgenommen wurde, recht warm ist das Publikum in den mehrfachen Wiederholungen nicht geworden: man vermißt die dichterische Idee des ganzen Werkes. Oder vielleicht fühlt man sich gekränkt, daß Herr Jourdain so offen ausspricht, was das Publikum immer gedacht hat. — Neben Goetz' „Widerständiger“ ist nun auch Smetana's „Verkaufte Braut“ wieder im Spielvorrat der Oper. Franz Neumann brachte die entzückende Musik vom Pult aus zur besten Wirkung; auf der Bühne taten Frl. Uhr, die diese Rolle zu ihren besten Leistungen zählen kann, Herr Hutt und der sehr talentierte jugendliche Baßbuffo Herr Stock das Ihre, um dieses Meisterwerk dem Publikum schmackhaft zu machen. So hat die Frankfurter Oper im ersten Vierteljahr der Aera Volkner das behauptet, was sie zu Jensens bester Zeit war. Nur daß eben ein guter Heldentenor und eine richtige Primadonna fehlen. Dafür aber kann Volkner nicht verantwortlich gemacht werden, da bis jetzt der Aufsichtsrat und Verwaltungsdirektor „mitregierten“; das soll aber nach Erhöhung der städtischen Subvention besser werden — qui vivra, verra! — Das Engagementspiel Pennarinis, der vor zehn Jahren hier bereits abgelehnt wurde, verlief ergebnislos; von dem Tenor Stolzenfels, der sich „Hofopernsänger“ aus Wien nennen ließ, gar nicht zu reden. Im übrigen erinnert man sich aus dem jetzt vielseitigeren Spielplan einer „Hugenotten“-Aufführung unter Pollaks kolossal dramatisch wuchtiger Leitung, auf die das Institut stolz sein kann.

Karl Werner

**K**ÖLN: Mit seiner aus der Neubearbeitung sehr aussichtsreich hervorgegangenen Oper „Die Barbarina“, in der fesselnde gemäßigt-moderne Orchestersprache und mit melodischen Kantilenen überraschend glücklich ausgestattete Gesangspartien zu schöner Vereinigung gediehen sind, hat Otto Neitzel im Opernhause einen ausgiebigen Erfolg erzielt, dessen herzhaften Äußerungen ihn wieder und wieder vor die

Rampe beriefen. In der von Fritz Rémond feinsinnig und sehr elegant inszenierten, von Gustav Brecher eindrucksvoll dirigierten, im ganzen ausgezeichneten Aufführung ragten Wanda Achsel und Heinrich Winckelshoff als Barbarina und Cocceji mit Glanzleistungen hervor.

Paul Hiller

**LEIPZIG:** Nach Frankfurt a. M. hat die Leipziger Oper des Jungwieners Franz Schreker dreiaktige Oper „Der ferne Klang“ als norddeutsche Erstaufführung herausgebracht. Den Erfolg des in Frankfurt bereits zur Repertoireoper erhöhten Werkes hat auch in Leipzig im wesentlichen der ebenso packende, wie in einfachen und starken Situationen Bühnenwirksam herausgearbeitete Stoff bestimmt. Es wirkt somit in erster Linie als Drama mit Musikbegleitung, mit begleitender Untermalung durch eine Musik, die in ihrer eigenen Mischung von Debussy, Schönberg und Puccini auf der äußersten Vorpostenlinie des Impressionismus steht, ihren Persönlichkeitswert aber dadurch erhält, daß sie neben ihrer malerischen und charakteristischen Stimmungskraft doch im besten dritten Akt auch des seelischen Tiefganges und dramatischen Nervs nicht entbehrt, dort wie hier aber in feinen und leuchtenden, Wort wie Situation niemals deckenden und verdunkelnden Grund- und Mischfarben erstrahlt. Inwieweit dieser hochbegabte Wiener eine schöpferische originelle Persönlichkeit ist — man hat das Gefühl, als ob wenigstens die auf reichlich unreifen psychologischen Voraussetzungen gegründete Dichtung noch aus den Lehrjahren stammt —, wird er mit seiner neuen Oper „Die Prinzessin und das Spielwerk“ erst noch zu erweisen haben. Die Aufführung unter Otto Lohses souveräner und außerordentlich feinschattierender musikalischer Leitung und Dr. Lerts phantasievoller, Bühnenbilder von höchstem malerischen Reiz und schöner Bewegung schaffender Regie machte der Leipziger Oper hohe Ehre. Aline Sanden war, wenn auch keine Halbweltdame imponierenden Stils und überlegener Größe, so doch eine gefallene Greta und Tini von erschütternder Innerlichkeit; Karl Schroth verkörperte den dem „fernen Klang“, dem Ideal und Ruhm in unklarer Selbsterkenntnis nachjagenden Künstler Fritz, weniger den vom Tode gezeichneten mit überzeugender Wärme. Alfred Kase, der größte Menschendarsteller der Leipziger Oper, schuf aus dem Winkeladvokaten Dr. Vigelius eine wundervolle E. T. A. Hoffmannsche Charakterstudie. Die Nebenrollen, darunter die wohl symbolisch zur Sünde erhobene spukhafte Ibsenfigur der alten Kupplerin (Valesca Nigrini) und die robuste Lebemannsgestalt des Grafen (Klinghammer) waren durchweg in den besten Händen. Der Erfolg stieg vom Schluß des zweiten Aufzugs bis zu brausenden Ovationen für Autor, Dirigent, Regisseur und Sänger hinauf. — John Forsell von der Stockholmer Hofoper wiederholte sein sommerliches Doppelgastspiel als Fliegender Holländer und Don Juan. Die Dresdener Hofoper entsandte ihren ausgezeichneten Lohengrin Fritz Vogelstrom. Der neue Heerführer Ernst Possanyi wurde dem Leipziger Opernensemble als tüchtiger lyrischer Bariton eingereiht.

Walter Niemann

**LONDON:** Thomas Beecham ist als der führende Pionier der modernen Oper in England zu betrachten. Außer der Bekanntheit mit Delius, Debussy und Leroux hat ihm London „Feuersnot“, „Elektra“ und „Salome“ zu verdanken. In drei „seasons“ zahlte Beecham ein Vermögen drauf, was ihn jedoch nicht abschreckte, jetzt eine vierte am Covent Garden Opernhaus zu beginnen. Diese wird, allen Anzeichen nach zu schließen, glänzend ausfallen. Er hat sie mit Richard Strauß' „Rosenkavalier“ eröffnet, und die Themsestadt erlebte schon seit langem keine solche Theater- und Musiksensations. Obzwar manche Feinheiten der Partitur verloren gingen und das Tempo besonders im ersten Akt gar zu sehr den nötigen Zug vermissen ließ, gebührt der Aufführung, für die sich Beecham an der Spitze seines Orchesters mit Feuereifer einsetzte, hohes Lob. Die Aufnahme war äußerst enthusiastisch, was um so erfreulicher ist, als für den größeren Teil der Zuhörer infolge Gebrauchs der deutschen Sprache viel von dem Humor des Textes unverständlich blieb. Von dem prächtigen Ensemble nennen wir an erster Stelle Paul Knüpfer, der einen famosen Baron Ochs bot; ihm reihte sich Margarete Siems als vornehme Marschallin würdig an, Eva v. d. Osten entzückte als jugendfrischer Oktavian, und die Sofie von Claire Dux war die verkörperte Anmut. Das Zusammenwirken von Solisten und Orchester erreichte im letzten Akte seinen Gipfelpunkt. Zum Lobe der Zensur sei hervorgehoben, daß nur wenige unwesentliche Änderungen vorgenommen werden mußten. Die Londoner Kritik spricht die Ansicht aus, daß Strauß in dem Werk allerdings nicht über sein bisheriges Schaffen hinausgegangen sei und nichts Bedeutenderes als in „Elektra“ und „Salome“ gesagt habe. Welcher hohe Wert dem Werke jedoch beigemessen wird, bewies das enorme Interesse von Publikum und Presse schon lange vor der Aufführung. Vor der Premiere hielt der Musikschriftsteller Alfred Kalisch einen eingehenden analytischen Vortrag. — Nach Richard II. kam Richard I. mit „Tristan und Isolde“ zu Worte, doch ließ die Darstellung an Abrundung zu wünschen übrig. Im Ausdruck des Leidenschaftlichen ging Beecham, der wieder das Orchester leitete, vielleicht etwas zu weit, wodurch manche Schönheit verwischt wurde. Nichtsdestoweniger muß man dem Ganzen Lob zollen. Knoten als Tristan und Frau Mottl-Faßbender als Isolde sind für London nicht neu. Knüpfer gab einen würdevollen Marke, Brodersen war ein prächtiger Kurwenal und Frida Langendorff führte sich vorteilhaft als Brangäne ein. — Zuletzt sei die Musik Ferruccio Busoni's zu Vollmoellers „Turandot“ erwähnt, die jetzt am St. James-Theater dargestellt wird. Das Eigenartige der Vertonung, ihre Pikanterie hat hier allgemein Würdigung erfahren.

L. Leonhard

**MÜNCHEN:** Jean Baptiste Poquelin, genannt Molière, ist anscheinend zu Unrecht in den Ruf gekommen, einer der geistreichsten und witzigsten Lustspiieldichter aller Zeiten und Völker zu sein, und es beweist aufs schönste den Mannesmut des Münchener Publikums, daß es den „Bourgeois Gentilhomme“ (oder

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

besser: die elenden Reste dieses Stückes, die von Hofmannsthal und der Regie Gnaden uns vorgesetzt wurden) dieses bemeldeten Herrn Poquelin kurzerhand niederzischte. So ist es klar, daß Herr und Frau Snob, die für ihre 40 Mk. nicht nur in dem entzückenden kleinen Rokoko-Theaterchen gesehen werden wollten, sondern sicherlich das tiefe Bedürfnis empfanden, sich mit der neuesten musikalischen Schöpfung unseres unsterblichen Richard Strauß aufs eingehendste bekannt zu machen, — daß besagte Familie Snob es als eine dreiste Zumutung empfand, sich vorher von den abgestandenen Späßen des längst veralteten Molière langweilen zu lassen. Geschieht ihm recht, dem Molière; wozu mußte er auch in Konkurrenz mit einem Richard Strauß treten und durchaus seinem bürgerlichen Lustspiel ein so pompöses Nachspiel anhängen? Und so geschah, was geschehen mußte: man zischte Molière nieder und bereitete Münchens großem Sohne und seiner neuesten Schöpfung „Ariadne auf Naxos“ die wohlverdiente Ovation. Daß dieser Erfolg allerdings erst mit der von Frau Bosetti in meisterhafter Vollendung gesungenen großen Zerbinetta-Arie einsetzte, konnte immerhin bedenklich stimmen, — aber um bedenklich zu sein, geht man nicht in eine Strauß-Première. Im Ernst: die Aufführung war wirklich vorzüglich, obwohl Maud Fay als Ariadne noch langweiliger war, als ihre Partie es erforderte. Aber Frau Bosetti — wer sie nicht als Zerbinetta gehört hat, macht sich keinen Begriff davon, was diese eminente Künstlerin selbst aus so unmöglichen, stimmwidrigen Geigen- und Flötenpassagen herauszuholen weiß, wie sie Richard Strauß da in seinen erfindungsärmsten Stunden niedergeschrieben hat. Daß das Orchester unter dem neuen Generalmusikdirektor Bruno Walter auf der Höhe war (ich finde, dieses Kammerorchester lärmt oft mehr als ein großes) und im übrigen für beste Besetzung des Werkes (Wolf als Bacchus z. B.) gesorgt war, versteht sich fast von selbst. Im übrigen ist ja schon so viel über das Werk geschrieben worden, daß es sich kaum der Mühe verlohnt, darüber ausführlicher an dieser Stelle nochmals zu reden. Nur etwas möchte ich kurz berühren: die stilistisch absolut unmögliche Anfügung der Oper an das Lustspiel. An und für sich wäre der Gedanke, eine kleine, aber stilvolle Oper an den Schluß der Molière'schen Komödie zu stellen vortrefflich gewesen, und wollte man dem braven Jourdain ein Schildbürgerstückchen zuteilen, so hätte eine Möglichkeit offen gestanden, die Komik und Tragik viel wirksamer durcheinander gerüttelt hätte: die ernste Oper Ariadne hätte durch ein Buffo-Ensemble karikiert dargestellt werden müssen, also Ariadne, gesungen von Frau Bosetti mit karikiertem Koloraturpathos. Mir scheint, das wäre stilvoller und kurzweiliger gewesen, als die ernste Oper pathetisch darzustellen und sie dann zwischendurch parodieren zu lassen. Auf diese Weise kommt weder eine ernste noch eine heitere Stimmung auf, sondern nur Langeweile. Nach Voltaire ist aber jedes Genre erlaubt, nur nicht das langweilige.

Dr. Edgar Istel

**ST. PETERSBURG:** Die Hofoper hat sich zu einer guten Tat aufgeschwungen und arbeitet

anstrengend an der Einstudierung der „Elektra“. Puccini's „Madame Butterfly“ wird dank der unvergleichlichen Leistung Marie Kusnezowa's in der Hauptrolle und der bezaubernden Ausstattung lange ständig auf dem Spielplan der Hofoper bleiben. — Im größten Theater Rußlands „Volkshaus Nicolaus II.“ singt gegenwärtig Battistini und füllt den 3000 Personen fassenden Saal bis auf den letzten Platz. Von seinen Partnern sei der Tenor J. Dygas genannt, der Eindruck macht. — Das Theater für Musikdramen im Konservatorium brachte einige schöne Aufführungen von Humperdincks „Hänsel und Gretel“; sonst sind noch immer die „Meistersinger“ und „Eugen Onegin“ abwechselnd auf dem Spielplan.

Bernhard Wendel

**SCHWERIN i. M.:** Die Hofoper hat in diesem Jahre Neuheiten noch nicht gebracht, sie stehen aber in Aussicht: „Rosenkavalier“, Direktor Bocks „Wendekönig“ u. a. Der beliebte Heldentenor und ideale Wagnersänger Carl Lang hat seinen Abschied genommen; sein Nachfolger ist Adolf Gröbke, der gutes Stimmmaterial und viel Bühnenroutine aufweist. In einer wertvollen „Fidelio“-Aufführung sang unsere hochdramatische Paula Ucko die Leonorenpartie ganz ausgezeichnet; ebenso verdient die Mignon von Else Wichgrafe eingeschränkte Anerkennung. Die zuletzt genannte junge Sängerin entwickelt hier ihr gesangliches Talent gleichzeitig ihr schauspielerisches Talent überaus schnell. Einen großen Tag hatte das Hoftheater am 6. Februar: Marguerite Sylva von der Pariser Großen Oper sang die Carmen. Wer sie hörte, war überzeugt, daß in Schwerin noch nie eine derartig feinnuancierte Leistung in dieser Partie geboten wurde.

Paul Fr. Evers

**WEIMAR:** Am Hoftheater gelangte „Lanval“ — in zwei Akten und vier Bildern nach einem altfranzösischen Liede von Marie de France (13. Jahrhundert) —, Text von M. Maurice, Musik von Pierre Maurice, deutsch von Hanns von Gumpenberg, zur wohl gelungenen Uraufführung. Weder Dichter noch Komponist charakterisieren ihr Werk näher durch eine erklärende Bezeichnung. Vielleicht könnte man es „ein mittelalterlich Sommermärchen mit Musik“ nennen. Der Märchendichtung selbst liegt das Erlösungsprinzip durch die Liebe zugrunde, verschärft durch ein Schweigegebot. Als Vorwurf zu einem musikdramatischen Werk ist die Dichtung gewiß nicht ungeeignet, aber in der gebotenen Form zu episodenhaft. Auch die deutsche Umdichtung, die im „langen guldenen — unbenannten — verhohlenen Hofkreuzton“ Hans Sachsens gehalten ist, ermüdet. Es ist oft nur Reimgeklingel. Auf die „Handlung“ (?) näher einzugehen, erübrigt sich. Die Musik ist an sich nicht übel und bringt manche stimmungsvolle Momente; aber es mangelt ihr jede dramatische Steigerung, treffende Charakteristik sowie die so notwendige Gegensätzlichkeit. Sie beruht im wesentlichen auf harmonischem Untergrunde mit der zum Prinzip erhobenen Fortschreitung in ganzen Tönen. Dadurch geht das Gefühl für Tonalität vollständig verloren. Kurze, als Entwicklungsmotive behandelte Melodieströme bilden das thematische Material.



Die Verarbeitung erfolgt jedoch in homophoner Weise. Ein Motivchen, wohl als Liebesmotiv gedacht, ist ein Beweis für die Mehrdeutigkeit des Ausdrucks in der Musik. Hier ist es „Liebesmotiv“ — in d'Albert's „Tiefeland“ „Hirtenmotiv“. Die Instrumentation ist geschickt, aber fast immer grau in grau gehalten und die Behandlung der Singstimmen sehr oft ihrem natürlichen Charakter entgegen. Einen kleinen Lichtblick bildet das in französischer Manier gehaltene Duett: „Goldfalter fein“. Zu breit und groß angelegten Szenen kommt es nicht; es bleibt gewissermaßen alles in der Entwicklung stecken und wirkt deshalb embryonenhaft. Welch' prächtige Gelegenheit wäre für den Dichter und Musiker zu einer grandios angelegten, von sinnlicher Glut durchpulsten Liebesszene gewesen. So bleibt's bei einer Salonepisode. Die Aufführung selbst war vorzüglich vorbereitet. Prächtige stimmungsvolle Bühnenbilder nach Angaben von Schirachs, der auch die Regie führte, eine einwandfreie Orchesterleistung unter der straffen Hand Raabes sowie gute Einzel- und Chorleistungen wirkten zusammen, um dem ehrlich gewollten Werke zu einem dauernden Erfolge zu verhelfen. Der Beifall war nach dem ersten Akt sehr mäßig, am Schlusse etwas gesteigerter, so daß sich der Komponist mit den Hauptdarstellern zeigen konnte. — Einen wahren Jubel von Begeisterung entfachte eine unter Grümmers temperamentvoller Leitung in Szene gegangene Neueinstudierung von Goldmarks älterer Märchenvolksoper: „Das Heimchen am Herd.“ Es war aber auch eine geradezu vorbildliche Aufführung. Herr Bergmann als John und Frau Hansen-Schultes als herziges Weibchen waren ausgezeichnet. Eine ganz besonders trefflich geglückte Überraschung wurde dem Publikum durch das Herausstellen einer Choristin (M. Ulbrich) als Heimchen geboten. Die talentvolle Dame hat das Zeug zur jugendlich Dramatischen. — Die letzten Wochen im Februar brachten eine zyklische Aufführung von Wagners „Nibelungenring“. Carl Rorich

### KONZERT

**ANTWERPEN:** Einen genußreichen Abend bot die Deutsche Liedertafel unter Leitung Felix Welckers. Männerchöre heimatischen Zaubers entzückten die Mitglieder der hiesigen deutschen Kolonie ebenso wie Vorträge der Sängerin Frau van Lammen und der talentvollen Kölner Geigerin Fräulein Sarata. — Im großen Konzert der Société des nouveaux Concerts erlebten wir eine herrliche Aufführung der Neunten Symphonie unter Direktion des Franzosen Chevillard, der keinem deutschen Dirigenten als Beethoven-Interpret nachsteht. Das Solistenquartett — Kämpfert, Leisner, Senius, van Eweyk — sang vollendet die nicht gerade glücklich neben dies Werk gestellten Brahms'schen Liebeswalzer. Einen Kammermusik-Abend derselben Gesellschaft bestritten mit viel Erfolg Artur und Therese Schnabel. A. Honigsheim

**BASEL:** Im 6. Symphoniekonzert, das neben Brahms' „Vierter“ zwei interessante Charakterstücke für Orchester von Hans von Bülow vermittelte, erspielte sich Walter Braun-

fels mit seinem virtuos gearbeiteten, aber äußerlichen Konzert in A-dur für Orchester und Klavier, sowie mit Solostücken von Bach und Brahms einen großen Erfolg. Die nächsten Konzerte, mit hervorragenden solistischen Gaben Georges Enesco's und Ernst von Dohnanyi's, brachten Beethovens „Eroica“, Liszts „Tasso“, „Tabor“ von Smetana und Hubers Symphonie No. 3 C-dur in eindrucksvoller Wiedergabe durch Hermann Suter. — Bedeutende Solistenabende boten Emil Frey, Raoul Pugno, Pablo Casals mit Harold Bauer, sowie Anna und Marie Hegner mit Julius Weismann. — Von Chorveranstaltungen verdienen ein „Wagner-Konzert“ der Basler Liedertafel mit Fritz Feinhals, sowie ein „Liederabend“ des Basler Gesangsvereins mit Ilona Durigo spezielle Erwähnung. Gebhard Reiner

**BERLIN:** Im 8. Nikisch-Konzert gab es nur Bekanntes zu hören: Franz Schuberts Symphonie in C und die von Robert Schumann in d; dazwischen spielte Raoul Pugno Mozarts Klavierkonzert in A mit feindurchsichtiger Klarheit der musikalischen Gestaltung. Nikisch setzte seine Persönlichkeit voll ein für bestes Gelingen. — Ein junger Spanier aus Barcelona, J. Lamote de Grignon, führte in der Philharmonie eine Reihe eigener Kompositionen auf: ein Scherzo, ein Poème romantique für Orchester und Bariton, ein paar kleine Lieder, endlich ein symphonisches Gedicht „Weihnacht“ für Orchester, Chor und Soli. Als Dirigent zeigte sich der fremde Gast recht gewandt, ebenso als Begleiter am Klavier; auch seine Musik interessierte durch die Art, wie die katalonischen Volksweisen für den Orchestersatz verwertet werden. Ganz locker schwebte das Scherzo vorüber, das auf eingehendes Studium des Berlioz'schen Orchesters schließen läßt; in wärmeren Farbtönen spricht zu uns das Baritonsolo im Poème romantique und das Weihnachtsstück. Letzteres dehnt sich für seinen Inhalt nur gar zu weit hin; im Grundton ist es durchaus volkstümlich gehalten. Charlotte Boerlage-Reyers und Wilhelm Guttman machten sich wohlverdient um die Ausführung der Solopartien; die kleinen Chorsätze in der Weihnacht wurden von den Vereinen der Herren Stehmann und Fiering (Neukölln) gesungen. — Zum 7. Symphonieabend der Königlichen Kapelle hatte Richard Strauß eine Reihe Novitäten moderner Tonsetzer zusammengestellt: Hans Pfitzners Ouvertüre zum Weihnachtsmärchen „Das Christelflein“, ein zartes zierliches Gebilde voll sinniger Motive; ein Präludium und Fuge c-moll von E. N. von Reznicek, „Die Insel der Kirke“ (aus Odysseus' Fahrten) von Ernst Boehe und das Vorspiel zum dritten Akte des „Pfeifertag“ von Max Schillings (Von Spielmanns Lust und Leid). Die Fuge von Reznicek stellt sich ein Problem, indem sie die vier Ganzschritte der oberen Hälfte der Tonleiter aufwärts und abwärts schreitend verwertet. Durch kontrapunktische Gegenstimmen tritt ein belebendes Element hinzu. Die herbe Musik schmeichelt dem Ohre keineswegs, man wird aber doch gefesselt durch die logische Konsequenz der Entwicklung in der Stimmführung, die sich sicher in allen Feinheiten der kontrapunktischen Künste fortbewegt; man fühlt sich zum

Schlusse aber doch wie erlöst, wenn endlich der Halbschritt von der siebenten zur achten Stufe der Tonleiter erfolgt. Das Stück des Münchener Boehe empfiehlt sich durch poetisch wirksamen Orchestersatz, durch edle, weitgespannte Melodik. Wie das Eiland des Zauberweibes aus dem Meere aufsteigt, wie es zuletzt in der Ferne wieder verschwindet, vernimmt man ganz anschaulich. Nach den vier modernen Tondichtern kamen zwei alte Meister zur Geltung: Spohr mit einem Konzert für Solo-Streichquartett mit Orchesterbegleitung und Beethoven mit seiner „Fünften“. Das Spohrsche Werk, von Robert Zeiler, Leopold Premyslav, August Gentz und Hugo Dechert mit vollendeter Schönheit der Tongebung und feinstem Stilgefühl gespielt, entzückte die Hörer geradezu. Die meisterhafte Art, wie jedes Einzelinstrument zu seinem Recht in dem Werke kommt, die knappe Form der Sätze, die sonnige Klarheit des Inhalts, wie das begleitende Orchester die Solostimmen trägt, niemals deckt, — es wirkte wirklich köstlich, daher auch heller Jubel zum Schlusse. Beethovens Musik, wie sie sich in der Persönlichkeit des Dirigenten widerspiegelt, bildete den Ausgang des Programms. E. E. Taubert

Hermann Jadowker veranstaltete an Wagners Todestag mit dem von Edmund von Strauß brillant geleiteten Philharmonischen Orchester eine Aufführung von Fragmenten aus Wagnerschen Musikdramen und Opern, die trotz ungewöhnlich hoher Preise in der überfüllten Philharmonie vor sich ging. Daß der Künstler, dessen Atemtechnik ganz besonders vollkommen ist, mit seiner Prachtstimme selbst das Schmiedelied aus „Siegfried“ mühelos bewältigte, mußte jedermann merken, doch dürfte er meines Erachtens schlecht beraten sein, wenn er nicht auch in Zukunft sich weiter den mehr lyrischen Aufgaben der Tenorrollen der französischen und italienischen Opern widmete. — Johan Ydo, ein junger Violoncellist, interessierte vorläufig nur als Techniker; eine ausgezeichnete Pianistin stand ihm in Frau J. E. Mossel-Belifante zur Seite. — Zu einem Sonatenabend hatten sich die beiden ausgezeichneten Künstler Conrad Ansoerge und Willy Heß zusammengetan; besonderen Dank verdienen sie dafür, daß sie sich der merkwürdigerweise etwas in Vergessenheit geratenen Sonate von Busoni op. 36a annahmen. — Das Böhmische Quartett sah sich infolge Erkrankung des Herrn Wihan genötigt, den Violoncellisten des Sevdik-Quartetts Herrn Zelenka zur Aushilfe heranzuziehen. Dvořáks reizendes Terzett für zwei Violinen und Bratsche nahm sich zwischen dem Klavier- und G-dur Streichquintett von Brahms durchaus gut aus; E. von Dohnanyi spielte dabei Klavier, B. Unkenstein aus Leipzig die zweite Bratsche. — Den Zyklus sämtlicher Beethovenschen Quartette beendigte das Brüsseler Quartett, zu dessen Lobe jedes Wort überflüssig ist. Dasselbe Quartett hatte sich mit dem Wiener Fitzner-Quartett zu einem Oktettabend vereinigt. Svendsens op. 3 erweckte beim Publikum jubelnden Widerhall; am liebsten hätte es das ganz besonders farbenreiche und frische Scherzo gleich noch einmal gehört. Aber auch Mendelssohns Oktett bestand noch sehr gut daneben. In der Führung wechselten

sich die beiden Quartette ab; in Svendsens Oktett hatte Fitzner die erste Violine übernommen. Das Zusammenspiel war so vollendet wie nur denkbar.

Wilhelm Altmann

In seinem 5. Konzert mit den Philharmonikern brachte Oskar Fried die nachgelassene Neunte Symphonie von Gustav Mahler zur ersten Aufführung in Deutschland. Das Werk, in dem der Tonsetzer auf das sonst so gern zu Hilfe genommene dichterische Wort vollkommen verzichtet, ist nicht dazu angetan, unsere Kenntnis von Mahlers künstlerischer Physiognomie in wesentlichen Punkten zu modifizieren. Es ist ein echter Mahler, mit seinen Vorzügen und seinen Schwächen, nur daß uns diese stärker betont, jene minder ausgeprägt erscheinen wollen. Das für Mahlers Wesensart Kennzeichnende — Naturgefühl, Hinneigung zum Volkslied, Auseinandersetzung mit den feindlichen Gewalten der Umwelt, verzweifelter Ringen mit dem eigenen Ich, Flucht in die befreiende Region des Humors, wehmütige Resignation —, wir finden es auch in diesem Werk wieder. Nur erscheint die schmerzliche Wehmut zu ergebungsvollem Sichbescheiden, zu fast trostlosem Verzicht gewandelt, die innige Freude an der Natur zur Lust an hanebüchener Derbheit und rustikalem Spaß vergrößert, der Humor durch grausame Selbstironie hindurch zur diabolischen Grimasse verzerrt. Das Werk zerfällt in zwei inhaltlich und musikalisch völlig voneinander verschiedene, offenbar in keinerlei Zusammenhang stehende Teile. Etwas Still-Feierliches, Gedämpftes, Verklärtes ruht über den beiden Ecksätzen (Andante comodo; Adagio), von denen der erste, schon um seiner einheitlichen Stimmung und Entwicklung willen, wohl den Höhepunkt des ganzen Werkes darstellt. In ihnen tritt auch ein Moment weit weniger zutage, das mir für die beiden Mittelsätze (Im Tempo eines gemächlichen Ländlers; Rondo-Burleske) gleichfalls charakteristisch erscheint: das auffällige Nachlassen der schöpferischen Kraft, das durch alles gewaltsame Aufpeitschen einer ermüdeten Phantasie nun einmal nicht verdeckt werden kann. So ist der Gesamteindruck dieser Neunten Symphonie durchaus zwiespältiger Natur: man erfreut sich mancher Schönheiten im einzelnen, vermag aber des Werks als Ganzen nicht froh zu werden. Jedenfalls aber gebührt Oskar Fried aufrichtiger Dank, uns mit dem widerspruchsvollen Werk<sup>1)</sup> einer der eigenartigsten Musikerpersönlichkeiten unserer Zeit bekannt gemacht zu haben. — Einen anregenden Verlauf nahm das 2. Konzert des unter der belebenden, umsichtigen Leitung Heinrich Pfannschmidts stehenden Pfannschmidtschen Chors. Die Leistungen ließen treffliche Schulung und sorgfältige Einstudierung erkennen. Dies trat gleich bei dem den Abend eröffnenden, von Zeit zu Zeit immer wieder gern gehörten Finale des ersten Aktes aus Mendelssohns unvollendeter Oper „Loreley“ zutage, dessen lyrischer Stimmungsgehalt in ansprechender Weise vermittelt wurde. Anna Hesse war eine stimmlich frische, geschmackvoll vortragende Vertreterin des Solosoprans. Georg Schumanns, an dieser Stelle

<sup>1)</sup> Die Partitur ist im Verlag der Universal-Edition in Wien erschienen. Red.



schon mehrfach besprochenes Chorwerk „Sehnsucht“ (Schiller) erfuhr gleichfalls eine im ganzen befriedigende Wiedergabe. „Die deutsche Tanne“, ein Idyll aus deutschem Bergeswald, nach eigenen Worten für eine tiefe Männerstimme, Chor und Orchester von Friedrich E. Koch, bildete den Schluß des Abends. Der in manchen Partien echtes poetisches Empfinden bekundende Text — das verbindende Element bilden teils rezelektivisch, teils arios gehaltene Betrachtungen des Solisten — setzt eine vom nächtlichen Gewittersturm gefällte Tanne in sinnvolle Beziehung zum menschlichen Leben (Jugenderinnerungen, Weihnachtsstimmung, Liebe, Waldeszauber, Weidmannslust, Tod) und bietet in seiner geschickten, auf reizvolle Abwechslung und Gegensätzlichkeit bedachten Fassung dem Tonsetzer wirksame Handhaben zu musikalischer Ausdeutung und Charakterisierung. Kochs Tonsprache zeichnet sich durch melodischen Fluß, rhythmische Lebendigkeit und meisterhafte technische Arbeit aus. Die im Stoff schlummernde Gefahr weicherlicher Sentimentalität hat der Tonsetzer auf glücklichste zu vermeiden gewußt; ein durchaus männlicher, herb-keuscher Grundton beherrscht das Ganze, von dem sich die lichter, freundlicher gehaltenen, zum Teil humoristischen Stellen um so wirkungsvoller abheben. Der Solist Max Rothenbücher entledigte sich seiner Aufgabe mit bestem Gelingen. — Im 2. Abonnementskonzert der Singakademie kamen unter Georg Schumanns Leitung mit einer Ausnahme lauter Werke lebender Tonsetzer zu Gehör. E. E. Tauberts op. 75 „Hymnus an Amor“ aus den neugriechischen Liedern des Athanasios Christopoulos für gemischten Chor und Orchester, leitete den Abend vielversprechend ein. Der die unwiderstehliche, auf Himmlische und Sterbliche gleicherweise sich erstreckende Macht des kleinen Liebesgottes behandelnde Text hat eine überaus stimmungsvolle musikalische Einkleidung erfahren, die in ihrer glücklichen Mischung von jugendlich-feurigem Schwung (Anfang und Schluß), gehaltvollem Ernst (dritte Strophe) und reizender Schalkhaftigkeit (vgl. die charakteristischen Tonmalereien der zweiten Strophe, wo der gefährliche kleine Bösewicht die spitzen Pfeile aus dem wohlgefüllten Köcher zieht und sie treffsicher versendet) ein reifes künstlerisches Ganzes ergibt. Den Eindruck einer gleich abgerundeten Leistung empfing man auch von Hugo Kauns 126. Psalm für gemischten Chor, Orchester und Orgel, der die bekannten Vorzüge dieses Tonsetzers — gesundes, unverkünsteltes Empfinden, tadellose technische Arbeit, reifes Können, harmonische Übereinstimmung zwischen Vorwurf und Ausführung — aufs neue bekundete. Einen weit weniger einheitlichen Gesamteindruck als die beiden ersten Neuheiten hinterließ op. 17 von Walter Braunfels: Offenbarung Johannis Kapitel 6 für Tenorsolo, Doppelchor und großes Orchester. Schon aus dem Grunde, weil mir hier Wollen und Können nicht in entsprechendem Verhältnis zu einander zu stehen scheinen. Wer es unternimmt, die „Eröffnung der sechs Siegel“ in Töne zu bannen — dabei bleibe die Frage offen, ob es überhaupt möglich ist, dieser grandiosen Vision mit musikalischen Mitteln beizukommen —, muß sicherlich über eine ähnlich gewaltige Phantasie und

Schöpferkraft verfügen. Der poetisch-gedankliche Tiefsinn dieses Kapitels aus der Apokalypse stellt im Grunde genommen eine einzige riesige Hyperbel dar, einen kolossalen Superlativ. Für den Musiker, der diesen Vorwurf wählt und kein überragendes Genie ist, liegt die Gefahr nahe, bei der musikalischen Versinnbildlichung dieser dichterischen Hyperbolie seinerseits ins Uferlose zu geraten. Und Braunfels ist dieser Gefahr nicht entgangen: er übernimmt sich — woraus ihm gar kein Vorwurf zu machen ist — schon von vornherein und ist dann binnen kurzem am Ende seiner Kräfte angelangt. So ist er gezwungen, sich fortwährend zu wiederholen, und so erlebt man das nicht eben erquickliche Schauspiel, einen zweifellos begabten Tonsetzer, der in kleineren Aufgaben schon Bemerkenswertes geschaffen hat, trotz des ganzen Aufgebots seines beträchtlichen Könnens ohnmächtig mit einem dichterischen Vorwurf ringen zu sehen, dessen Bewältigung seiner Natur versagt ist. Im Detail vermag Braunfels' Versuch wohl da und dort zu fesseln; als Ganzes betrachtet, wird man ihn als verfehlt bezeichnen dürfen. Mit Vergnügen hörte man wieder einmal „Wanderers Sturmlied“ von Richard Strauß, jene von edlem Pathos erfüllte Jugendarbeit, die neben Brahms'schem Einfluß schon so starke individuelle Züge aufweist. Der 150. Psalm von Bruckner — er wird mit seiner Mischung von gläubig-kindlicher Einfalt, frommer Demut und festlichem Pomp in einem katholischen Dom seine stärkste Wirkung üben — beschloß eindrucksvoll den interessanten Abend, um dessen Gelingen sich neben dem Dirigenten und seinem Chor die Philharmoniker und die Solisten Anna Hesse und George A. Walter verdient machten.

Willy Renz

Hans Haag (Violine) ist noch kein fertiger Künstler. Er besitzt wohl eine starke musikalische Intelligenz, jedoch hindert ihn an der vollen Entfaltung seiner Kräfte eine noch mangelhafte Technik. Die Pianistin Käthe Hansen bot ganz achtbare Leistungen. — Käthe Neugebauer-Ravoth fällt durch ihre leichte Tonbildung sehr angenehm auf. Die Arien alter Meister des Bel canto (B. Pasquini, Chr. W. Gluck, G. B. Bononcini, A. Scarlatti und J. A. Perti) gelangen ihr ausgezeichnet. Den hierauf folgenden Liedern von Brahms, Kaun, Weismann und F. Kauffmann blieb sie leider im Vortrag viel schuldig. — Erna Klein (Klavier) und Edith von Voigtlaender (Violine) sind als gute Durchschnittskünstlerinnen genügend bekannt. — Im 6. Konzert der Revue Musicale S. I. M. (Loevensohnsche Vereinigung) kamen eine ganze Reihe moderner französischer Komponisten zu Wort. Die Gärung in der französischen Musik der letzten Jahrzehnte ist allgemein bekannt; ein Charakteristikum hierfür war das Klavierquintett (Poème) von Gabriel Dupont. Diese Dissonanzenhäufungen wirken oft packend, meistens jedoch unerträglich. Am besten gefiel mir die Sonate für Klavier und Violine op. 59 von Vincent d'Indy.

Max Vogel

Juliette Wihl's Mängel sind ihr äußerst empfindsames Herausketten des Tones, besonders in lyrischen Stellen, und ein auffälliges Wühlen in den Tasten bei schwierigen Passagen,

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN

wodurch vieles undeutlich oder gar nicht herauskommt. Doch sind ihr Elastizität, ein delikater Anschlag und eine gute Portion technischen Könnens eigen. — Adam Dolzycki, ein gewandter, temperamentvoller Dirigent, brachte eine „Litauische Rhapsodie“ von M. Karłowicz zur ersten Aufführung. Das fein klingende Werk ist ausgezeichnet instrumentiert; es packt sowohl durch die straffe, echte Melodik wie durch suggestive Einfälle und wirkt in den ersten, meist national-sentimentalen Partien besser als in den burschikosen. Der Solist des Abends, Hermann Schmidt, der das undankbare a-moll Konzert von Dvořák vortrug, vermochte vollen technischen Anforderungen nur halb gerecht zu werden. — Elfriede Hirschberg (Klavier) und Maximilian Ronis (Violine) musizieren ausgezeichnet; besonders der Geiger, dem nur die letzte, bedeutende Technik fehlt, erfreut durch seinen süßen, satten Ton und durch seine packende Darstellung. Neben ihnen sang Elfriede Müller mit erprobter, in der Höhe und im forte leider etwas scharf und angestrengt klingender Stimme und mit gutem Stilgefühl. — Annie Gehrig fehlt zum öffentlichen Auftreten noch mancherlei. Vor allem darf sie sich nicht an tiefere Kunst, also z. B. an Brahms'sche ernstere Lieder heranwagen. Der Vortrag der Schumann'schen „Soldatenbraut“ war unter zwölf Stücken noch das Annehmbarste. Dies möge auf die geeignete Richtung hinweisen. — Das Dohnányi-Marteau-Becker-Trio spielte am letzten seiner Abende mit Zartheit, vollkommenster Solidität und Frische das Trio b-moll von Volkmann, das g-moll Quartett (Köchel 478) von Mozart und (unter Mitwirkung von Willy Heß, der den zu einem Hofkonzert befohlenen Prof. Marteau vertrat) das f-moll Quintett von Brahms. Prof. Heß' größere Tonenergie kam namentlich dem Scherzo, das wie eine Schlachtschilderung hinrollt, zustatten, während die subjektive Lebhaftigkeit des Pianisten den prächtigen Trott der Kolonne manchmal zu hemmen drohte. — Kallista Kunduris' Technik ist beachtenswert, man fühlt sogar, daß einiges Unausgeglichenenurder Nervosität zuzuschreiben war, aber wie soll man ein Konzert beurteilen, das wie dieses sicher nicht genügend geprobt worden ist? Zudem kann in zweifelhaften Fällen nur ein solistisches Auftreten zu reinerem Aufschluß führen.

Arno Nadel

In dem Kammermusik-Abend, den Luise Tortilowius unter Mitwirkung von W. Waghalter (Violine), H. Kindler (Cello), W. Schaller (Viola) und Janka Waghalter (II. Violine) veranstaltete, zeigte sich gesund musikalisches und geschmackvolles Zusammenspiel. Der Cellist erfreute wieder besonders durch seine Sologaben. — Das Charakteristische am Spiel des Pianisten Mark Günzburg ist die Weichheit seines Anschlages. Trotz aller bravourösen Beherrschung des Technischen liegen ihm deshalb naturgemäß Rubinstein und Saint-Saëns besser als Brahms. Das Neue Berliner Tonkünstlerinnen-Orchester begleitete unter Iwan Fröbe nicht immer einwandfrei. — Alexander Fiedemann (Violine) konzertierte mit den Philharmonikern unter Leitung von Michael Preß und konnte seine hervorragenden Eigenschaften wieder ins beste Licht stellen. Daß

einige Stellen im Beethoven-Konzert etwas gleichgültig herauskamen, lag vielleicht an einer kleinen Ermüdung des Künstlers. — Emil Telmányi (Violine) ist ein glänzender Virtuose mit süßem, wenn auch nicht großem Ton. Seine aufs feinste abgeschliffene Technik macht im Verein mit seinem Temperament seine Darbietungen sehr genußreich. — Dem Männerchorehemaliger Schüler des Königlichen Domchores (Leitung Hermann Stöckert) möchte man ein edleres Tenormaterial wünschen. Die etwas einseitig ausgewählten schweren Stücke kamen musikalisch gut zum Vortrag, aber man vermißte ein duftiges piano. Die Altistin Anna Graeve, die in diesem Konzert mitwirkte, gab auch einen eigenen Liederabend. Sie besitzt ein klangvolles, umfangreiches Organ, das aber leider nicht ganz gleichmäßig gebildet ist. Die Höhe klingt im forte am besten, während in der Mittellage der Ton oft nach hinten rutscht. Ihr Vortrag ist warm empfunden. — Rudolf Gmeiner, der am Klavier durch Robert Kahn in hochkünstlerischer Weise unterstützt wurde, ist ein Sänger, der aus seiner spröden und nicht sehr modulationsreichen Stimme gewiß noch mehr machen könnte. Sein Vortrag zeigt den warm empfindenden und intelligenten Künstler.

Emil Thilo

Der Pianist Emil Frey steht technisch auf einer schönen Höhe. Seine Sicherheit ist bestechend. Nur der musikalische Ausdruck ist oft so matt, daß man sich des Gefühls nicht erwehren kann, bei ihm spreche nur der Verstand. — Jules Renaud ist ein talentvoller Cellist. Zu seiner recht erheblichen Fingerfertigkeit müßte sich nur noch ein besserer Ton gesellen. Mit Bach ging der junge Künstler ein wenig selbstgefällig um. August Göllner bewährte sich als achtbarer Kammermusikpianist. — Der Geiger Lucien Durosier behandelt sein Instrument in gediegener Weise, aber ohne eine Spur von impulsivem Empfinden. Er ist nur bescheidenen Aufgaben gewachsen. — Die Violinistin Anna Hegner spielte das ernste Violinkonzert d-moll des selbst dirigierenden Komponisten Julius Weismann mit Temperament und sicherem Können. Ihre Konzertpartnerin Lydia Hoffmann versuchte es mit dem B dur Konzert von Brahms, dem sie aber noch nicht gewachsen ist. — Annie Luxemburg legt bei ihrem Geigenspiel den Nachdruck auf Erzielung eines großen Tones. Zarterer Nuancen ist ihr Bogenstrich nicht fähig, und der Vortrag ist gefühlsarm. Die Darbietungen des mitwirkenden Baritons Gustav Franz litten unter einer falschen Vokalisierung. Max Grünberg leitete mit Eifer das Blüthner-Orchester. — Therese und Artur Schnabel bereiteten ihren Verehrern mit einem Brahms-Abend Feierstunden. Die fis-moll Sonate in großzügiger Darstellung, kleinere Klavierstücke mit unbeschreiblicher Noblesse und virtuosem Schwung, das alles war restlos meisterhaft. An der Sängerin zeigt sich wieder einmal der Segen eines großen Könnens; keinen Augenblick kam man aus ihrem Bannkreis, in den sie uns mit auserwähltester Lyrik fesselte. — Der 2. Liederabend der durchaus unzulänglichen Sängerin Bertha Manz gewann Wert durch die Mitwirkung des Pianisten Mark Günzburg, der mit einer gewandt und temperamentvoll gespielten Klavier-

sonate op. 35 von Sjögren stark interessierte. Von Manuskriptliedern, für die sich die Sängerin einsetzte, ist nur ein stimmungsvolles „Stilles Lied“ von Richard Trunk erwähnenswert.

Walter Dahms

Hanna Bostroem sang mit abwechselndem Erfolg Lieder von Brahms, Tschaikowsky und Rachmaninoff. Fehlt ihr für die keusch-herbe Muse Brahms' noch das aus innerlichstem Nachfühlen entspringende restlose Aufgehen in den poetischen Stimmungsgehalt, so vermochte sie die ihrem Empfinden näherliegenden Gesänge der beiden Russen in hochachtbarer Weise zur Geltung zu bringen. Ihr sympathischer hoher Sopran würde durch eine stellenweis rundere Vokalisation wesentlich gewinnen. — Amy Ahrens spielte mit sympathischem Eifer und sauberer, wenn auch nicht durchweg ausreichender Technik eine Händelsche Violinsonate und Corelli's bekannte Folia-Variationen. Kam das Händelsche Werk noch etwas anfängerhaft-schüchtern heraus, so entwickelte sie bei Corelli angenehmen Ton und zeigte auch im Vortrag freundliche Lichtblicke für die Zukunft. — Anna Reichner-Feiten ist als intelligente, warm empfindende Sängerin von schönen Mitteln bekannt. Ihren alten Ruf rechtfertigte sie in Gesängen von Hugo Wolf und ganz besonders in einer größeren Anzahl von Liedern Hugo Kauns, dem sie mehrfach durch die Innerlichkeit ihres Vortrags zu schönem Erfolg verhalf. Verschieben darf jedoch nicht werden, daß sich in letzter Zeit in ihre Art zu singen Unmanieren sowohl in äußerlicher Beziehung wie in der Vokalisation eingeschlichen haben, die zu beseitigen das energischste Streben dieser klugen und strebsamen Künstlerin herausfordern sollte. — Mit überraschend günstigem Erfolg sang die Mezzo-Sopranistin Frida Rickertsen. Ihr klangvolles Organ strömt voll und frei aus und hätte auch größere Dimensionen als den kleinen Harmoniumsaa! ausgefüllt. Zu guter Aussprache gesellt sich ein natürliches und durch Kunst geschultes Vortragstalent, so daß die Vorträge der Dame die allergünstigsten Hoffnungen für die Zukunft erregten. — Chiarina Fino-Savio erbrachte trotz schöner Mittel nicht den Beweis gediegener Gesangskultur. Weder Sitz noch Verbindung der Töne ließen erraten, daß hier eine künstlerisch überlegene Intelligenz an der Veredelung eines Materials gearbeitet hat, das trotz klanglicher Fülle doch an Schluß und Wohlklang viel vermissen läßt. Auch das für den Historiker besonders interessante Programm alter italienischer Gesänge konnte für das nicht entschädigen, was der Sängerin zurzeit noch fehlt. — Emmy Raabe-Burgs Stimme paradiert in glanzvoll leichter Höhe, die besonders im Koloraturgesang, den sie auch technisch in befriedigender Weise beherrscht, vorteilhaft zur Geltung kommt. Der Vortrag ist verständnisvoll und gibt sich am günstigsten in graziösen Pikanterien und heiter-neckischem Genre. Daß ihre Tongebung durchweg einwandfrei sei, läßt sich zwar nicht behaupten, aber mit Geschick und einer Routine, wie sie der Sängerin eigen ist, läßt sich vieles verdecken, — auch manche Geschmacklosigkeiten ihres Programms, das sich in internationalen Extravaganzen gefiel.

Emil Liepe

Gertraud König-Wahlen ist offenbar eine begabte Gesangskünstlerin. Ihr Stimmmaterial ist von Natur aus recht ansprechend, doch fehlt noch die feinere Kultur, besonders in der Mittel- lage. Die Atemtechnik ist aber schon sehr anerkennenswert, desgleichen der Vortrag und die Vokalisation, nur dürfte sich die Sängerin einer ruhigeren Mundstellung befleißigen, damit die Töne unbehindert gleichmäßig gebildet werden können. Otto Bake assistierte in seiner ruhigen Art und unterstützte den Vortrag der Gesänge durch klangvolle Tongebung. Der mitwirkende Marcel Laoureux erfreute durch eine pianistisch und musikalisch gleichbedeutende Interpretation der Brahms'schen Rhapsodie in g-moll und der Liszt'schen h-moll Sonate. In beiden trat seine technische Vollendung, sowie seine rassige Musikernatur unverkennbar zutage. — Das Wiérowetz-Quartett verdient ein besonderes Lob für die klangedle, technisch und musikalisch hervorragende Wiedergabe der Streichquartette op. 67 in B von Brahms, op. 74 (Harfenquartett) von Beethoven und op. 29 in A von Schubert. Die Auffassung der Primgeigerin und ihr „Strich“ sind keineswegs „feminin“. Im Gegenteil. Im Interesse der klanglichen Qualität des Ensembles möchte ich ihr sogar anraten, weniger „solistisch“ zu geigen. Frl. Schuster-Woldan darf dafür ein wenig mehr hervortreten. — Ein sehr jugendliches, aber musikalisch merkwürdig reifes Klaviertalent ist Fanny Weiland, die, vom Blüthner-Orchester unter Edmund von Strauß' energischer Leitung, begleitet, Beethovens G-dur Konzert (No. 4) spielte. Ihre geschmeidige Passagentechnik, ihr feines Empfinden für klangliche und rhythmische Exaktheit lassen sie überhaupt für die Beethoven- (und Mozart-) Interpretation prädestiniert erscheinen. Das A-dur Konzert von Liszt ist noch ungeeignet für Fanny Weiland, wiewohl auch hierbei ihr urgesundes Musikempfinden offenkundig ward. — Adolf Waterman zeigte sich als befähigter Pianist. Er verfügt über nennenswerte manuelle Fertigkeiten, die aber mitunter durch übermäßigen Pedalgebrauch Schaden leiden. Chopin „liegt“ ihm besonders. Bei Brahms betonte er mir zu viel das Technische, was gerade keinen besonders günstigen Schluß auf seinen Brahms-Intellekt, wenn ich's so nennen darf, zuließ. Die bravouröse Ausführung der Blumenfeld'schen „Etüde für die linke Hand allein“ mußte jedoch unbedingt imponieren. — Ein „Novitäten-Konzert“ veranstaltete der Königliche Hof- und Domchor unter Leitung seines Direktors Hugo Rüdel. Die Leistungen des Chors bedürften keiner ausführlichen kritischen Bewertung mehr. Man ist daran gewöhnt, nur Vollendetes von ihm zu hören. Aus der Fülle der Darbietungen seien besonders hervorgehoben: zwei von „Drei geistlichen Gesängen“ von Robert Kahn, „Leben wir, so leben wir dem Herrn“ (Männerchor) und „Schlummerlied“ (für gemischten Chor); eine Motette für gemischten Chor von Friedrich E. Koch „Meine Seele erhebet den Herrn“ (sehr wirkungsvoll, allerdings äußerst schwierig, wegen stark modulatorischer, komplizierter Harmonik); ein Doppelchor „Weihe der Nacht“ von Waldemar von Baußnern (besonders stimmungsvoll und kompositorisch wertvoll. Der Komponist offenbart darin ein feines Gefühl für

Vokalklang und chorische Ensemble-Wirkung, bei gemäßigt-moderner Harmonik), sowie das achsstimmige „Terra tremuit“ von Friedrich Gernsheim, ein pompöses Werk mit charakteristischer Deklamation und einem fugierten, homophon ausklingenden Alleluja, und das sechsstimmige „Von ferne klingen Glocken“ von Wilhelm Berger, mit (teilweise) sehr komplizierter Harmonik und Polyphonie, aber von besonderem Reiz. Außerdem verdienen lobende Erwähnung Otto Leßmanns „Aus Psalm 84“ für Sopran, sowie „Psalm 13“ von Gustav Jenner und ein „Geistlicher Gesang“ (beides für Bariton) von Hugo Leichtentritt. Eva Leßmann und Anton Sisternans, von Bernhard Irrgang auf der Orgel feinsinnig begleitet, gaben bei den letztgenannten Werken ihr Bestes. Endlich sei noch einer Phantasie für Orgel über den Choral: „Aus tiefer Not schrei' ich zu dir“ von Waldemar von Baußnern gedacht. Teils tokkatenartig, teils fugierend, mit dem Choral (resp. einzelnen Choralversen) als cantus firmus bald in den Manualen bald im Pedal, vermochte diese Instrumentalkomposition des Weimarer Tondichters eigentlich nur wegen der darin zutage tretenden virtuoson Behandlung der „Königin der Instrumente“ zu interessieren. Irrgang löste seine sehr schwierige Aufgabe selbstverständlich glänzend. — Carl Friedberg spielte an seinem letzten Klavierabend unvergleichlich schön. Es war ein erlesener Genuß, von ihm die g-moll Phantasie und Fuge von Bach-Liszt und Beethovens e-moll Sonate, op. 90, zu hören. Ebenso vollendet interpretierte er Diverses von Brahms und Chopin und eine Sonate eroica in cis, von Waldemar von Baußnern. Das äußerst schwierige, harmonisch und technisch überaus komplizierte Werk spielte er — ein Zeichen seines besonderen Schwierigkeitsgrades — von Noten; er bewies damit wieder zur Evidenz, daß zur vollendeten Wiedergabe schwieriger Werke keineswegs Gedächtnisathletik vonnöten ist. Der erste Satz ist bei weitem der beste. Prägnante Thematik, kompositionstechnische Vollendung geben ihm einen hohen künstlerischen Wert. Architektonisch weniger geschlossen wirkten die beiden anderen Sätze. Der Mittelsatz wäre bei seiner angenehmen Melodik und stimmungs-vollen Harmonik dem ersten musikalisch gleichartig, wenn er — halb so lang geraten wäre. Der dritte Satz ist lediglich auf virtuose Wirkung zugeschnitten und bedarf auch etlicher Kürzungen (das ganze Werk dauert ca. 35 Minuten), um „wie aus einem Guß“ zu erscheinen. Jedenfalls hinterließ das Werk einen bedeutenden Eindruck, und der anwesende Komponist konnte sich verschiedenliche Male für den warmen Beifall bedanken. — Lucien Durosoir (Violine) würde besser tun, weniger virtuose Werke aufs Programm zu setzen. Das Andante aus der d-moll Sonate von Widor und das Adagio, allenfalls noch das Presto aus Bachs g-moll Sonate, für Violine solo, konnte man als künstlerisch vollwertige Leistungen ansprechen. Sonst aber litt sein Spiel unter technischer Unsauberkeit, besonders in puncto Bogentechnik. Der mitwirkende Wilhelm Scholz erledigte den Klavierpart (mit wenigen Ausnahmen) recht zufriedenstellend. — Natalie Aktzéry gab angeblich „Die Geschichte des russischen Liedes im 18., 19.

und 20. Jahrhundert“, in Wirklichkeit jedoch eine größere Auswahl Lieder russischer Autoren. Was man da hörte von Schilin, Dietz, Koslawsky, Bouchalow, Glinka, Dargomyshky u. a. war weiter nichts Bedeutendes. Interessanter wurde der Teil nach Rubinsteins „Elegie“. Namen wie Tschaikowsky, Rimsky-Korssakow, Davidoff, Glazounoff, Cui, Rachmaninoff usw. gewährleisten von vornherein Beachtenswertes. Frä. Aktzéry sang mit wohlgebildetem Sopran, dem aber in der Höhe noch einige Schärfe anhaftet, in russischer Sprache. (Das Programm bot durchweg gute Übersetzungen.) Am Klavier betätigte sich M. Jovanowitsch. — Der Brahmsverein (Dirigent: Fritz Rückward) bot in der Singakademie im Gedenken an des Meisters 80. Geburtstag nur Kompositionen von Brahms. Die Motette „Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?“ für vier- und sechsstimmigen Chor a cappella, op. 74, 1, eröffnete wirkungsvoll das genußreiche Konzert, in dem sich alle Brahms-Freunde ein Rendezvous zu geben schienen. Darauf spielten Gwendolyn Williams (Klavier), Leopold Premyslaw (Violine) und Robert Repky das Horntrio, op. 40, und erreichten damit eine tiefgehende Wirkung. G. Williams erwies sich mit der brillanten Ausführung des schwierigen Klavierparts als technisch und musikalisch vollwertige Pianistin. Von den beiden Herren exzellierte hier besonders der vortreffliche Hornist Repky. Mit den „Drei Ungarischen Tänzen“ erspielte sich der Geiger einen großen Erfolg. Begleitet wurde er von Max Laurischkus. Außerdem bot Rückward mit seinem ganz vorzüglich geschulten Chor die „Fest- und Gedenksprüche für achsstimmigen Chor a cappella“, op. 109, und „Neue Liebeslieder“, Walzer für Chor und Soli mit Pianoforte zu vier Händen, op. 65. Die Soli in dem letzten Werke hatten Käthe Schmidt (Sopran), Betty Arnold (Alt), Erwin Zingel (Tenor) und Wilhelm Guttman (Bariton) inne. Am Klavier saßen Gwendolyn Williams und M. Laurischkus. Das Ensemble wirkte famos, und Fritz Rückward konnte den wohlverdienten begeisterten Applaus des Publikums für sich und seine wackere Schar entgegennehmen. — An ihrem zweiten Beethoven-Abend spielten Heinrich Lutter und Waldemar Meyer die Sonaten op. 30, 2 und 3, op. 47 und op. 96, und zwar in hervorragender Weise. Die beiden Musiker boten diesmal ein vorzügliches Ensemble, in technischer wie in musikalischer Beziehung. Was eigentlich „am besten“ gelang, läßt sich schwer sagen. Mit der „Kreutzer-Sonate“ erreichte der Abend jedenfalls seinen künstlerischen Höhepunkt. Das überaus schwierige Werk wurde mit virtuoser Meisterung aller technischen Spitzfindigkeiten (namentlich in dem „Andante con variazioni“) vorgetragen.

Carl Robert Blum

Ralph Leopold sucht mehr der technischen denn der musikalischen Seite zu genügen. Ein konzentrierteres Denken wäre hier von großem Nutzen, desgleichen eine mehr von innen kommende Empfindung. — Richard Buhlig brachte in seinem zweiten Klavierabend eine Sonate op. 8 von Manfred Gurlitt zur Erstaufführung. Die Themen sind schön und liedkräftig gehalten, währenddem die Ausarbeitung und Durchführung

uns jäh zurückstößt. Es ist schade für diese klaren harmonischen Anfänge, die durch Dissonanzen, die das Ohr erschrecken lassen, verhaun werden. Buhlig tat sein Bestes, um dem Werke gerecht zu werden. — Das Klavierspiel von Marie Bender zeugt von starkem Rhythmus und kräftiger Gestaltung. Poesie liegt ihr weniger. Die beste Leistung waren die „Davidsbündler“ — etwas hanebüchen. Hanns Reiss

Rudolf Siegel hat von der Berliner Kritik wiederholt die Bestätigung erhalten, daß er ein ausgezeichnete Dirigent ist. Man kann hinzufügen: Eine starke Persönlichkeit von ausgeprägter Eigenart scheint er jedoch leider nicht zu sein. Wem die sogenannte Objektivität über alles geht, der wird dies vielleicht nicht als einen Mangel empfinden; am wenigsten gegenüber jener glücklichen Mischung verschiedenartiger Qualitäten, die niemals ernstlich zum Widerspruch reizt, aber auch niemals zu begeisteter Zustimmung zwingt. Minder glücklich ist die Mischung von Klassischem und Modernem, die der Konzertgeber bei der Programmaufstellung vorzunehmen pflegt. In seinem 3. diesjährigen Konzert folgte auf Beethovens Achte (bei deren Wiedergabe die Füllstimmen des Blechs sich oft allzu aufdringlich bemerkbar machten) Hauseggers Barbarossa-Symphonie. So gern man das Werk wieder einmal hörte, — in der Singakademie war es fehl am Ort. Hausegger spricht bekanntlich eine nicht immer eindringliche, dafür aber meist überlaute Orchestersprache. So kam es, daß ein Teil der Zuhörer bereits nach dem ersten Satz flüchtete; die Akustik des Saales war ihm „zu gut“. Immerhin machte die Wiedergabe des schwierigen Werkes dem Dirigenten wie den Philharmonikern alle Ehre. — Richard Singer, der an vier Abenden von dem modernen Klavierkonzert seit Liszt charakteristische Proben geben will, ist in seinem 3. Konzert bei den Franzosen angelangt. Daß er uns mit Massenet's Es-dur Konzert bekannt machte, war verdienstlich. Doch liegt ihm die Eigenart gerade dieses Werkes wohl fern. Singer ist eine aus dem Vollen schöpfende Kraftnatur, Massenet aber verleugnet in allem, was er geschrieben hat, niemals seine romantische, etwas weichliche Gefühlsseligkeit, die unsere westlichen Nachbarn so sehr an ihm schätzen. César Franck's Poème symphonique „Les Djinns“ und das wenig gehaltvolle aber immer noch wirksame c-moll Konzert von Saint-Saëns vervollständigten das Programm. — Ein Konkurrenz-Unternehmen von Ossip Gabrilowitsch, das an sechs Abenden „Die Entwicklung des Klavierkonzerts von J. S. Bach bis zur Gegenwart“ zeigen soll, aber statt des für die Entwicklung Wichtigen nur eine höchst willkürliche Auswahl von Konzerten und Konzertstücken bietet, brachte am 4. Abend Konzerte von Rubinstein (d-moll), Liszt (Es-dur) und Tschaikowsky (b-moll). Was Gabrilowitsch aus dem Virtuosen-Schmarren von Rubinstein zu machen wußte, war im höchsten Grade erstaunlich. Auch die Darstellung des Tschaikowsky-Konzerts verdient uneingeschränktes Lob. Unnötig zu sagen, daß Leonid Kreutzer dirigierte. Die beiden Künstler sind schier unzertrennlich. Wenn der eine spielt, begleitet der andere.

Richard H. Stein

Betty Callish verfügt über ein paar hübsche hohe Töne und einen anmutigen Vortrag. Eine Seele ward ihr allerdings nicht gegeben, und wer Schuberts „Lachen und Weinen“ als Couplet, Catherine van Rennes' Wiegenliedchen mit einer fast schwülen Sinnlichkeit vorträgt, dem fehlt wohl der Sinn für den echten Kunststil. Die Aussprache der fremdsprachlichen Texte war herzlich schlecht. — Das Organ von Fredy Juel ist spröde, und die Stimme klingt unfrei; es fehlt die hohe Kopffresonanz. Allerdings ist die Kopfstimme gut ausgebildet. Die Sängerin trug musikalisch und mit Verständnis vor. Alexander Neumann begleitete manchmal allzu diskret. — Elisabeth Hönel (deren Konzert mit 1,5 stündiger Verspätung begann) hat eine beachtenswerte Stimme, die nur manchmal in der Höhe infolge zu flachen Ansatzes schrill und in der Tiefe nicht ganz frei klingt. Die Volkslieder faßte sie mit gutem Stilgefühl, nur einigemal zu groß an. Die französische Aussprache war sehr bedenklich. Dem begleitenden Dr. Georg Crusen hätte ich seine modulierenden Akkorde gern geschenkt. So etwas klingt immer aufdringlich. Max Burkhardt

**BREMEN:** Im 7. Philharmonischen Konzert verhielt sich unser Publikum der Novität, dem „Konzert im alten Stile“ op. 123 von Max Reger, gegenüber ziemlich kühl, der Pianistin Elly Ney-van Hoogstraten aber zollte man für die blendende Wiedergabe von Brahms' B-dur Konzert rauschenden Beifall. Im 8. Konzert zeigte sich Ernst Wendel als Brahms-Dirigent in seiner ganzen Größe; die F-dur Symphonie des Meisters haben wir kaum so klar und plastisch herausgearbeitet gehört. Einen auserlesenen Genuß bereitete uns ferner Willy Heß mit Bruch's 3. Violinkonzert (d-moll), das so selten auf dem Programm steht. Höchst Erfreuliches läßt sich auch von dem Extra-Abend unserer Philharmoniker, dem Konzert zum Besten der Pensionsanstalt des Bremischen Theater- und Konzert-Orchesters (u. a. „Heldenleben“ von Strauß), berichten. Ein jugendlicher, sehr viel versprechender Geiger von hier, Georg Kulenkampff-Post, überraschte in Wieniawski's 2. Konzert durch seine hohe künstlerische Schulung und sein echt musikalisches Empfinden. Maria Tamarina-Metz sang mit großer Klangsicherheit die Arie der Johanna in Tschaikowsky's „Jungfrau von Orleans“. — Gut besucht waren u. a. die Klavierabende von Mabel Seytton, Lina Grane und Willy Kühle, sowie der Vortragsabend („Lieder zur Laute mit Viola d'amour-Begleitung“) von Lieselott und Conrad Berner. Prof. Dr. Vopel

**BRÜSSEL:** Das 4. Concert populaire wurde von dem früheren Monnaie-Kapellmeister Sylvain Dupuis (Lüttich) geleitet. Vincent d'Indy's „Wallensteintrilogie“, „Don Juan“ von Strauß, sowie ein minderwertiges Fragment aus einer Oper des Belgiers De Boeck wurden virtuos, „Don Juan“ aber in einem Hetztempo gespielt. Als Solist der unvergleichliche Casals mit Schumanns Konzert und Stücken von Glazounow. — Für das Strauß-Festival des 4. Concert Ysaye war der vom diesjährigen Brahms-Festival in bester Erinnerung stehende Ernst Wendel (Bremen) wieder berufen. „Gun-

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

tram“-Vorspiel, „Eulenspiegel“ und „Heldenleben“ erfuhren eine im ganzen zufriedenstellende Wiedergabe, am besten aber wurde die in letzter Stunde für die plötzlich absagende Frances Rose eingelegte Tondichtung „Tod und Verklärung“ gespielt. — Im 2. Konservatoriums-Konzert (Dubois) konzentrierte sich das Interesse auf Mahlers „Kindertotenlieder“, von Maria Philippi wunderschön gesungen; das ist wirklich ergreifend. Neben dem 15. Psalm für Alt, Cello, Orgel und Klavier von Marcello gab es noch das 6. Concerto grosso von Händel und Beethovens „Achte“, neben denen Smetana's „Vysehrad“ sich etwas seltsam ausnahm. — Im 2. Konzert des strebsamen, auf bedeutender künstlerischer Höhe angelangten Bachvereins (Zimmer) spielte der Wiener Cellist Grümmner unter lebhafter Anerkennung die G-dur Sonate mit Klavier und die C-dur Suite. Der hier sehr beliebte Tenorist Walter gefiel außerordentlich mit geistlichen Gesängen und den Soli in den Kantaten „Der Hirte Israels“ und „Dazu ist erschienen“. — Paderewski's Auftreten im Monnaie-theater (Rezital) gestaltete sich zu einem enormen Kassenerfolg, wie er seit Caruso nicht wieder da gewesen. Doch auch der künstlerische Erfolg bewies, daß er immer noch der „Auserkorene“ unter den Pianisten ist. — Auch Kreisler hatte mit einem Rezital den gewohnten großen Erfolg.

Felix Welcker

**BUDAPEST:** Der Besuch unserer Philharmonischen Konzerte ist immer noch Modepflicht, zuweilen auch künstlerischer Genuß. Den tiefsten dankten wir Gustav Mahlers „Lied von der Erde“. Der zu einer gewissen thematischen Einheitlichkeit zusammengefaßte Zyklus der sechs Gesänge, den Mahler als Symphonie bezeichnete, dürfte ja wohl bald allen Musikfreunden bekannt werden. Die einer chinesischen Sammlung entnommenen Gedichte sind blinkende Perlen einer Poesie von fesselnder Schönheit der Gedanken, Stimmungen, der Sprache. Lyrik von Libellenzartheit und Libellenfarben. Die Vertonung Mahlers, der Schwanengesang des Künstlers, dünkt uns die edelste, wie von Todesahnung verklärte Offenbarung seines vielangefochtenen großen Talentes. Dem Empfinden des Künstlers standen wohl die tieftraurigen, von entsagender Wehmut durchzitterten Dichtungen „Der Einsame im Herbst“ und „Der Abschied“ am nächsten. Um die sanfte, tränen-schwer gleitende Melodie schließt sich ein Orchester von bezaubernder Anmut und Zartheit der melancholischen Stimmung, von bildhafter Kraft der Deskription, der tönenden Belebung innerlichsten Naturempfindens. Die Aufführung des überaus schwierigen Werkes — die Gesangssoli hatten Fräulein Marschalko und Dr. Székely-hidy inne — ließ viel Sorgfalt erkennen, blieb aber in vielem hinter jener Vollkommenheit zurück, die allein alle intime Bedeutsamkeit der Dichtung hätte erschließen können. An demselben Abend hörten wir das einsatzige Klavierkonzert des jungen ungarischen Komponisten Alexander Reschofszky, der selbst mit glänzender Technik und energischem Temperament für sein Werk eintrat. In seiner anstürmenden Energie, seiner rhapsodischen Sprunghaftigkeit mutet das Konzert an wie eine national-heroische

Phantasie. Das Werk offenbart manch kühnen, originellen Einfall, aber engbrüstige Gedanken, viel äußerliche Dramatik, aber kein volles Ausblühen einer tieferen Stimmung. — Eine neue „Suite symphonique“ eines anderen Ungarn, Nikolaus Radnai, ist ein Produkt jugendlichen Sturmes und Dranges. Die fünf Sätze, denen kontrastierende Stimmungsprobleme zugrunde liegen, lassen Phantasie, einige melodische, stärkere rhythmische Erfindung erkennen. Aber auch die forcierte Überkünstelung eines ansehnlichen Könnens, das sich an Strauß-Debussyschen Vorbildern übernommen hat. Die Folge sind harmonische Blähungen und rhythmische Neuralgien, unter deren Wirkung sich geistreiche Einfälle zu gewaltsamen Zerrbildern verhäßlichen. Am gewinnendsten mutete die fein intendierte „Idylle“ an, am verblüffendsten der geistvoll erheuchelte Irrsinn der „Caprice“, einer nicht unwitzigen Orgie verwegener Kakophonien. Ein französischer Abend der Philharmoniker brachte neben Massenet's „Phädra“-Ouvertüre und Saint-Saëns' Dritter Symphonie (mit Orgel und Klavier) als Novität Debussy's Erste Rhapsodie mit obligater Soloklarinette. Das knapp gefügte, witzige Stück steht in der Stimmungsnahe des berühmt-berüchtigten „Faun-Nachmittags“. Die böcklineske Form- und Farbenphantastik verführt zu kühnen Interpretationsversuchen. In dem Bilde etwa von einem Triton, der sich behaglich räkelte und doch lüstern auf eine Nereide lauert. Durch die entzückend zarte, schleierhaft farbige Naturstimmung dringt allerhand grotesker Klangübermut: Schilfsäuseln, Fröschequaken und ähnliches. Von tappenden Bässen verfolgt, flieht schließlich das Solo der Klarinette in konzertanten Läufen davon. Ein Notschrei, ein Plumpsen, plötzliche Stille. Die Nereide mag wohl entkommen sein. Im übrigen: Chacun à son goût. Oder frei nach Peter Altenberg: „Wie ich es höre!“ — Neben den Philharmonikern hatten wir an zwei Abenden das Wiener Tonkünstler-Orchester unter dem temperamentsprühenden Oscar Nedbal, an vier Abenden Ferdinand Löwe und sein Orchester des Wiener Konzertvereins zu Gäste. Löwe's geniale Meisterschaft feiert stets neue Triumphe. Er allein darf es wagen, uns die monumentale Holzschnittgotik einer fünfviertelständigen Brucknerschen Symphonie vorzuführen. Zu einem respektgebietenden Höhepunkt der Saison gestaltete sich die Aufführung der „Matthäus-Passion“, zu der sich der Ungarische Frauenchorverein und der Budapester Männergesangsverein mit den Philharmonikern vereinigt hatten. blieb auch die Wiedergabe stellenweise hinter der erhabenen Größe des Werkes zurück, so ließ doch die künstlerische Arbeit der Chöre nicht nur hohe technische Vollendung, sondern auch die suggestive Kraft einer begeisterungsfreudigen Hingabe hervortreten, die namentlich in den dramatisch bewegten Chorsätzen hinreißende Wirkung übte. Das Hauptverdienst an der Aufführung, die sich auch zu einem gesellschaftlichen Ereignis gestaltete, gebührt dem Dirigenten Kapellmeister Lichtenberg, unter dessen Leitung die jungen Dilettantenvereine sich in wenigen Jahren zu bewunderungswürdiger künstlerischer Leistungsfähigkeit entwickelt haben.



Die schwierigen Soli waren durch die Damen Durigo und Sándor, die Herren Székelyhidly, Szemere und Venczell mehr oder minder entsprechend besetzt. — In dem Rahmen eines mehrtägigen Musikfestes wurde das 40jährige künstlerische und das 30jährige pädagogische Wirken Eugen Hubay's gefeiert. Es gelangten im Rahmen der Feier die erfolgreichste Oper des Tondichters „Der Geigenmacher von Cremona“, seine vier Violinkonzerte (durch seine bedeutendsten Schüler Steff Geyer, Franz Vecsey und Josef Szigeti), Orchesterstücke und Lieder zum Vortrag; überdies vereinigten sich seine früheren und jetzigen Schüler in der Wiedergabe von Bachs Doppel-Violinkonzert zu einem Orchester von Geigerfürsten. Es folgten Ehrungen der Gesellschaft, der Kunstwelt, des Staates, darunter die Ernennung Hubay's zum königlich ungarischen Hofrat. — Die Reihe der solistischen Darbietungen der Saison ist eine endlose. Den Meistern der Geige leuchtete heuer kein günstiger Stern. Persönliche Indisposition und die üble Wahl des Programms fügten es, daß sich nicht einmal Künstler vom Range eines Burmester, Vecsey und Kubelik voll durchsetzen konnten. Den Sternen zweiter Ordnung: Kocian, Enesco, Kress war noch geringerer Erfolg beschieden. Nur zwei Wunderkinder triumphierten: der kleine Ladislaus Ipolyi und der noch kleinere Duci Kerékjártó. In dem letztgenannten elfjährigen Knaben annoncierten wir das Hervortreten eines der größten Geigergenies unserer Zeit, dessen Weltruhm nur die Frage einer europäischen Konzerttournee ist. Von Pianisten steht die Trias Sauer-Dohnányi-Friedman oben an in der Gunst unseres Publikums. Nach längerer Zeit erschien auch Moriz Rosenthal in unserer Mitte, dessen herrliche Kunst immer noch Vorurteile besiegen muß. — Unser genialer junger Landsmann Ernst Lengyel, Friedberg, Lhevinne und Hoehn waren die übrigen Helden einzelner Abende. — Im Liederwald wird es stiller. Die Nachtigallen verstummen, nur Finken und Meisen zwitschern ein munteres buntes Allerlei. Marie Louise Debogis ist eine vornehme, beseelte Künstlerin, aber Geschmack und Empfinden haben Lücken. Julia Culp parfümiert ihren Vortrag mit dem Bewußtsein ihrer Anmut. Clara Butt, die baritonstarke englische Altistin, hat zum deutschen Lied kaum die formale Beziehung. Tilly Koenen fesselt durch den Reiz der Stimme, die Noblesse des Vortrages, aber ihre Kunst wächst weder nach der Tiefe, noch nach der Höhe. Aus der Reihe heimischer Konzertsängerinnen seien Adrienne Ada, Ilona von Piday, Ena Rácz hervorgehoben. Einen triumphalen Erfolg erzielte wieder Alexander Heinemann, der einzige männliche Liedersänger der Saison. Abende reicher künstlerischer Anregung dankte man der phänomenalen Kunst Casals' und der unvergleichlichen Virtuosität des Orgelkünstlers Enrico Bossi. Mit einem überaus fesselnden Vortrag und entzückenden Produktionen seiner Hellerau-Schüler war Jaques-Dalcroze für sein geniales Erziehungssystem eingetreten. Mit der gewünschten Wirkung. Im „Frauen-Lyzeum“ sind bereits fünf Kurse überzeichnet.

Dr. Béla Diósy

**D**ARMSTADT: Die letzten Konzertwochen ergaben eine ziemlich große Ausbeute an beachtenswerten Neuheiten. Das Großherzogliche Hoforchester brachte eine sehr gefällig und wohlklingend geschriebene Suite in g-moll für Streichorchester von Johann Clewer und Max Regers Konzert im alten Stil (op. 123), die beide warme Aufnahme fanden. Dagegen ließ Regers neues, von dem Musikverein aufgeführtes Chorwerk „Die Nonnen“, das keinen Höhepunkt in des Künstlers Schaffen bedeutet, vollständig kühl; die Zusammenstellung dieser hypermodernen Komposition mit Händels doch schon stark verzopftem „Alexanderfest“ erwies sich zudem als ein wenig glückliches Experiment. Großem Interesse dagegen begegnete die Premiere der sog. Jenaer Jugendsymphonie (C-dur) von Beethoven, mit deren prächtiger Wiedergabe der Instrumentalverein neue Lorbeeren erntete. Eine Uraufführung vermittelte uns das rührige Darmstädter Streichquartett mit Paul Scheinpflugs Streichquartett op. 16 in c-moll, von dem bis jetzt nur der erste Satz (auf dem vorjährigen Tonkünstlerfeste in Danzig) öffentlich gehört worden war. Es erwies sich als das interessante Produkt eines starken Könners, der namentlich auf tonmalerischem Gebiete Glänzendes zu leisten vermag. Der größte Erfolg der letzten Wochen war jedoch dem Dessoff'schen Frauenchor aus Frankfurt a. M. beschieden, den der Richard Wagnerverein zu Gaste geladen hatte und dessen musikalisch vollendete Leistungen einhellige Bewunderung hervorriefen. Von den vorgetragenen Stücken machten den stärksten Eindruck vier neue a cappella-Gesänge für Frauenchor unseres einheimischen Tondichters Arnold Mendelssohn: „Unser Herz ist unruhig“, „Tag und Nacht“, „Der kurze Frühling“ und „Immer, wenn der Märzwind weht“. Der Wagnerverein führte auch das Klingler-Quartett erstmalig in Darmstadt ein, das sich aber bei seinem Beethoven-Abend nicht in besonders guter Disposition erwies. Von Sängern hörten wir u. a. Tilly Cahnbley-Hinken, das Ehepaar Gura (das bei seinem ersten hiesigen Auftreten sehr beifällig aufgenommen wurde), Willy Fenten und Rudolf Jung, der den Tieck-Brahmsschen Zyklus „Die schöne Magelone“ hier erstmalig zur vollständigen Wiedergabe brachte. Großen Erfolg hatten die Geiger Edith von Voigtländer, Joan de Manén und Nico Poppelsdorff, sowie der Cellist Altmeister Hugo Becker. H. Sonne

**D**ORTMUND: Eine reiche Konzertflut setzte nach Neujahr ein. Der Musikverein fand unter Prof. Janssen reiche Anerkennung durch die einwandfreie Aufführung von Händels „Acis und Galatea“ und Bachs „Streit zwischen Phöbus und Pan“, in der Elfriede Götte und Julius Raatz-Brockmann solistisch sich hervortaten. Robert Schirmer führte mit der Singakademie wohl vorbereitete a cappella-Chöre alter und neuer Meister aus mit solistisch erfolgreicher Beteiligung von Richard Schmidt. Eine pianistische Vollkommenheit bot Emil Sauer in dem Vortrag von Chopin's c-moll Konzert im Hüttner'schen Solistenkonzerte. Beethovens Es-dur Konzert hörten wir von Loni Epstein in dem vom Philharmonischen

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

Orchester veranstalteten Zyklus der Beethoven'schen Symphonien und von Suzanne Godenne im Konzert der Meininger Hofkapelle unter Max Reger, beide Male mit mehr Technik als geistiger Darlegung. Reger zeigte in der Oberon-Quvertüre, der Rosamunde-Musik, den Haydn-Variationen von Brahms und in seiner eigenen Romanischen Suite eine straffe Orchesterdisziplin und guten künstlerischen Drill, der jedoch zuweilen an Künstelei grenzte. Ein Vergleich mit unseren Philharmonikern fiel nicht zu deren Nachteil aus. Die Musikalische Gesellschaft bereitete in einem Hugo Wolf-Abend dessen Verehrern einen hohen Genuß durch den Vortrag von Liedern aus dem spanischen und italienischen Liederbuche seitens des Künstlerpaars Walter-Haas. In einem Kammermusik-Abend bewährte sich Prof. Janssen in Liszts h-moll Sonate, Mozarts c-moll Phantasie und Beethovens Sonate 111 als feinsinniger Klavierpoet und Frau Schröder-Düsseldorf sang eine Anzahl Lieder von H. Wolf und Brahms mit taufischem Sopran. Heinrich Bülle

**DRESDEN:** Dem Andenken Anton Bruckners war das 5. Symphoniekonzert der Serie B gewidmet, und zwar gelangte des Meisters Neunte Symphonie d-moll und im Anschluß daran sein Tedeum zur Aufführung. Es war ein wundervoller Abend. Die drei Instrumentalsätze offenbarten die reiche, naive Musikantennatur Bruckners in ihrer ganzen Fülle, Unbekümmertheit, Tiefe und Farbenpracht; man bebte bei dem wuchtigen Schicksalsthema des ersten Satzes, genoß behaglichste Freude bei dem lebensprühenden Scherzo und empfand Lebensabschiedsstimmung voll befreiender Innigkeit bei dem in Walhallklänge getauchten Adagio. Und wie ein kräftiges gläubiges Amen wirkte das bei aller Abwechslung so knappe, bei allem Inhaltsreichtum so formenstrenge Tedeum. Hermann Kutzschbach hat sich mit der Leitung dieses Konzertes als Dirigent ersten Ranges erwiesen, der nicht nur die Chor- und Orchestermassen sicher beherrscht, sondern auch jede rhythmische Ausbiegung, jede harmonisch bedeutsame Wendung, jede melodische Steigerung sorgsam herausarbeitet, ohne durch diese Kleinarbeit den großen, das Ganze zusammenfassenden Zug zu verlieren. Die Hörer standen unter dem Eindruck eines künstlerischen Erlebnisses, und so darf man hoffen, daß dieser Tag für die Pflege Brucknerscher Musik und ihr Eindringen in weiteste Kreise entscheidend sein wird. — Im 5. Philharmonischen Konzert lernte man Florence Macbeth als anmutige Koloratursängerin von köstlicher Frische und glänzender Schulung der Stimme kennen. Da sie uns eine Mozartsche Arie und Schubertsche Lieder mit innigstem Ausdruck sang, so war ihr Erfolg durchschlagend. Instrumentalsolist war Egon Petri, der als Klaviertechniker sicherlich jetzt auf der Höhe steht, aber in seinem Spiel leider die Gefühls-werte allzu sehr vermissen läßt. — Ein Abend von Yvette Guilbert war durch die Mitwirkung der Pariser Bläservereinigung besonders wertvoll; außerdem verdient noch ein Klavierabend von Severin Eisenberger Erwähnung.

F. A. Geißler

**ESSEN:** Max Regers Romantischer Suite ward im Musikverein unter Abendroths Führung eine Wiedergabe zuteil, die an Intensität des geistigen Erfassens wie an Schönheit des Klangbildes jeden Wunsch restlos befriedigte. Im gleichen Konzert hörten wir Klosés „Wallfahrt nach Kevelaer“, die musikalische Übertragung Reinhardtscher Regiekünstelei auf das Gedicht eines durch Todesfall wehrlos gewordenen. Schillings' „Glockenlieder“ vermochten wegen des nicht ausreichenden Sängers nur in ihren humorvollen Stücken zu interessieren, sein „Olaf“ aber hatte dank Possarts Sprechkunst den Erfolg des Abends. Aus den Symphoniekonzerten ist von Julius Weismanns Symphonie zu berichten, einem freundlichen, wenn auch nicht gerade symphonie-mäßigen Werke. Tschaikowsky's Violinkonzert wurde von Konzertmeister Kosman mit Verve gespielt. Unter Abendroth erklang die Tragische Ouvertüre von Brahms und weiter dessen e-moll Symphonie in hinreißender Wiedergabe. In einem Sonderkonzert des Musikvereins zeigten die Damen Noordewier-Reddingius und de Haan-Manifarges an geistlichen Gesängen ihre große, wenn auch etwas kühle Kunst. Der Frauenchor brachte unter Obsners Leitung wieder eine Reihe interessanter Stücke und, von Minna Obsner empfindungsvoll gesungen, die fünf Gedichte Richard Wagners.

Max Hehemann

**FRANKFURT a. M.:** Der Rühlsche Gesangsverein brachte unter Schurichts Leitung die „Jahreszeiten“ zu prachtvoller Wirkung. Besonders die Weinlese und der Gewitterchor kamen zu eindringlichster dramatischer Wirkung. Auch das Orchester brachte die kühnen Tonmalereien, um derentwillen wir heute die „Jahreszeiten“ am meisten schätzen, klanglich sehr gut heraus. In der Klangschönheit hat der Chor gute Fortschritte gemacht, so daß die Gesamtleistung ausgezeichnet war. Aber die Solisten! Man hatte Opernsänger mit diesen Aufgaben betraut. Melitta Heim als Hannechen war nicht zum besten disponiert, auch fehlt ihr für diese Partie der Soubrettencharme. Robert Hutt kam in die öffentliche Generalprobe und kannte nicht einmal richtig die Noten, in der Aufführung blieb er denn auch seiner Partie geistig viel schuldig. Max Büttner sang den Simon mit der Routine eines gewiegten Sängers, was ja mit wirklicher Gesangkunst im Gebiete des Oratoriums (siehe den willkürlichen Rhythmus in den Rezitativen) nichts gemein hat. — Im 5. Tonkünstlerkonzert spielte Carl Flesch das Geigenkonzert von Beethoven in einzig schöner und stilvoll ruhiger Weise. Es ist mehr abgeklärte als erlebte Kunst, aber in seiner Art vollendet. Das Orchester spendete unter Kaempfert das Dritte Brandenburgische Konzert von Bach („natürlich“ ohne Continuo-Stimme) und Berlioz' Phantastische Symphonie; beide Wiedergaben wurden sehr beifällig aufgenommen. — Auch eine Uraufführung hatten wir im Januar: im Symphoniekonzert des Palmengarten gelangte eine dreisätzige Heldensymphonie von Eduard Gelbart, einem hiesigen Komponisten, unter Kaempfers Leitung zur Uraufführung. Das Werk will als Talentprobe gelten und imponiert durch die Sicherheit im Formalen, auch Orchester-



Technischen. In dem Streben nach Prägnanz des Ausdrucks zeigt der hochbegabte Komponist bemerkenswerte Fortschritte. Als eindrucksvollste Stelle ist mir ein Adagio, eine romantische Waldstimmung, im Ohr geblieben, hier steht der Komponist am meisten auf eigenen Füßen. Das Werk, das im Schluß sehr packende Steigerungen enthält, sei weiterer Beachtung empfohlen.

Karl Werner

**G**ENF: Das 5. Abonnementskonzert vermittelte unsere Bekanntschaft mit der 17jährigen spanischen Pianistin Guiomar Novaes, die in Mozarts Es-dur Konzert ein ungewöhnlich entwickeltes Talent verriet. Das 6. Konzert brachte die mit Spannung erwartete Neunte Symphonie von Mahler. Das grandiose, 1 $\frac{1}{2}$  Stunden dauernde Werk, das im nächsten Konzert wiederholt werden soll, hinterließ einen gewaltigen Eindruck, sogar auf diejenigen, die sich mit Mahlers Ausdrucksweise nicht befreunden konnten. Stavenhagens ausgezeichnete Leitung verdient das höchste Lob. Franz von Vecsey hatte großen Erfolg mit Tschaikowsky's ziemlich dürrtümigem D-dur Konzert. — Die Société de Chant du Conservatoire, deren Leitung jetzt ebenfalls in Stavenhagens Händen ruht, bot eine sehr gute Aufführung von Händels „Messias“. — Der in Lausanne ansässige Komponist Em. Moor gab mit dem Lausanner Orchester ein Konzert mit eigenen Werken. Robert Pollak (Violine) und der Pariser Pianist Maurice Dumesnil waren die Mitwirkenden. — An drei Abenden brachten Hugo Heermann und Bernhard Stavenhagen Beethovens sämtliche Violinsonaten zu Gehör. — Auf dem Programm des dritten Abends des Heermann-Quartetts standen Beethovens Quartette op. 18 in c-moll, das in d-moll von Schubert und das H-dur Trio von Brahms mit Stavenhagen am Flügel. — Einen genußreichen Abend bereiteten uns Pablo Casals und Harold Bauer. O. Schulz

**H**AGEN i. W.: Der regen künstlerischen Betätigung von Robert Laugs verdanken wir in diesem Winter wieder eine Reihe von Abenden, deren Ausbeute hinsichtlich sowohl des Gebotenen wie der reproduktiven Leistung weit über dem Durchschnitt stand. So hatten wir zu Anfang der Saison namentlich manche guten Gäste. Die Konzertgesellschaft hatte für ihr 1. Konzert keinen Geringeren als Johannes Messchaert herbeigerufen, dessen Vortragskunst besonders in Schubert-Liedern helle Begeisterung weckte. Im übrigen bot das Konzert Schuberts bläßliche „Ouvverture im italienischen Stil“, Beethovens „Fünfte“, Brahms' „Haydn-Variationen“ und zum Schlusse Hugo Wolfs jugendlich-phantastische „Penthesilea“-Dichtung, von Laugs mit dem flüssigen Feuer seines Temperamentes erfüllt. Dem 2. Konzert ward durch Aufführung des „Deutschen Requiems“, des 126. Psalms von Kaun und der in dieser Umgebung ein wenig deplazierten „Egmont-Ouvverture“ der Charakter eines Bußtagskonzertes zuerteilt. Die wohldisziplinierten Chöre des Städtischen Gesangsvereins bewährten sich relativ am besten in Hugo Kauns farbenfrohem Chorwerke, während das Requiem eine im ganzen mattere Wiedergabe erfuhr. Als Mitwirkende traten Eva Leßmann (Sopran) und Emanuel Kayser (Bariton) glücklich hervor. Schließlich hatten wir auch noch den Geiger Felix Berber

zu Gast, der seinen blühenden Ton und seine technische Meisterschaft in Brahms' Violinkonzert in reifer Auffassung zur vollen Geltung kommen ließ. Schumanns nicht recht befriedigende „Rheinische Symphonie“ und die Orchesterdichtung „Brigg fair“ von Delius, eine stilistisch interessante Arbeit, sowie Tschaikowsky's reizvolle Variationen aus der G-dur Suite für Orchester vervollständigten diesen gewinnbringenden Konzertabend. — Auch die Städtischen Symphoniekonzerte (untergleicher Leitung) boten mancherlei Neues und Bemerkenswertes, so gleich das 1., das eigentlich nur neuere Meister zu Wort kommen ließ: Max Schilling's feinsinniges „Vorspiel zum Pfeifertag“, Gustav Cord's symphonische Fragmente „Gudrun“, die vom Komponisten selbst geleitet wurden, ohne daß dem an „Tristan“ sich anklammernden Werke dadurch zu tieferer Wirkung verholfen wurde. Als leichtere, kurzweilige, sozusagen musikalische Unterhaltungslektüre ließen sich des Jungrossen Anatol Liadow „Verzauberter See“ und Goldmarks „Scherzo“ für Orchester an, das erstere harmonisch-impressionistisch gehalten, das zweite durch seine Frische wirksam. Die instrumentalen Gaben krönte dann noch Strauß' „Till Eulenspiegel“. Als Klavieristin setzte Marie Geselschap durch ihr technisches Vermögen in Erstaunen, während sie hinsichtlich der geistigen Souveränität enttäuschte. Etwas zahmer gestaltete sich der 2. Symphonieabend mit Brahms' „Akademischer Festouvertüre“ und Mendelssohns ein wenig schon vergilbter „Schottischen Symphonie“. An diesem Abend sang Gertrud Dauß mit schönem Alt und geschmackvollem Vortrag eine Arie aus Bruchs „Odysseus“ und die tief ergreifenden Kindertotenlieder von Mahler, während der hiesige Pianist Heinz Schüngeler dem Beethovenschen c-moll Klavierkonzert eine gediegene Wiedergabe angedeihen ließ. Das 3. Konzert bescherte Christian Behrings Orchesterdichtung „Befreiung“ als eigentliche Neuheit. Das Werk findet freilich sein Rückgrat in Wagners letzten Werken und ist unorganisch in die Länge gezogen, verrät jedoch in der Instrumentation den Könner. Als liebliche, anmutige Musikwerke bieten sich die hübschen Teile der „Arkadischen Suite“ von Philipp Scharwenka dar, Mendelssohns „Hebriden-Ouvverture“ wurde gern einmal wieder gehört, weniger gefel Berlioz' Ouvture „Der Korsar“. Zwei treffliche hiesige Künstler, Heinrich Bornemann (Violine) und Lucian Horwitz (Violoncell), exzellierten mit Instrumentalkonzerten, einem leider vernachlässigten Violinkonzert von Dvořák und symphonischen Cellovariationen des Belgiers Boellmann. — Von den Kammermusikveranstaltungen präsentierte sich die erste als die relativ schwächste. Die Berliner Triovereinigung (Mayer-Mahr, Dessau und Grünfeld) brachte Trios von Mendelssohn und Beethoven zum Vortrag, ohne besonderen Eindruck zu erzielen. Von Einzeldarbietungen war ein Teil hinsichtlich der gewählten Stücke (Mätzchen) sogar anfechtbar, wohingegen sich Meta Reidel mit ihren gesanglichen Qualitäten mehr Sympathieen errang. Sehr erfreulich gestalteten sich die beiden weiteren Gaskonzerte, sowohl des Brüsseler Streichquartetts, wieses Soldat-Roege-Quartetts, Konzerte,

die zu musikalischen Ereignissen für Hagen wurden. Ersteres Quartett bot Mozart, Beethoven und hob, vereint mit Robert Laugs, ein Klavierquintett des hier nicht mehr unbekannten Kölner Komponisten Eduard Strässer für Hagen aus der Taufe, ein Werk, das bei aller Tiefe doch über den Rahmen eines Kammermusikwerkes hinauswächst und orchestral gedacht ist. Das Streichquartett der Wiener Künstlerinnen gab Brahms, Volkmann und Haydn in feinsten Arbeit zum besten. Als Gesangssolistin fand Elisabeth Dickmann mehr Entgegenkommen als Frau Weinhöppel-Hackenberg, die nicht erwärmen konnte. An außerordentlichen Konzerten sind in diesem Winter nur ein recht erfolgreicher „Beethoven-Abend“ des hier geschätzten Pianisten Willy Jinkert, sowie ein weniger ertragreiches Konzert desselben Künstlers mit dem hiesigen Geiger Jan de Ruyter-Corver zu verzeichnen. Schließlich bot ein Liederabend von Hugo Kaun unter Mitwirkung der ausgezeichneten Altistin Anna Reichner-Feiten Interesse, der 20 Kaunsche Lieder brachte, die starken Beifall fanden. Paul Alexander Schettler

**HEIDELBERG:** Wertvoll war das Programm des 6. Bachvereinskonzertes. Die rhythmisch schwierig gestaltete symphonische Dichtung „Hungaria“ trat unter Philipp Wolfrums Führung großzügig in die Erscheinung. Elly Ney-van Hoogstraten spielte mit Mark und Kraft das Klavierkonzert op. 15 von Brahms, die nachschaffende Künstlerin über die Virtuosin stellend. Eine Reihe von Solostücken desselben Tondichters wollte sich, übrigens geistvoll dargeboten, im Rahmen der sie quasi erdrückenden großen Formen nicht recht einfügen. Ernst Boehe dirigierte seine etwas breit angelegte „Tragische Ouvertüre“, in der er tatächlich „etwas zu sagen“ hat, und erzeugte eine vornehme, abgerundete Leistung. Das 7. Konzert versetzte in die Periode der Entstehung und Weiterbildung des monodischen Stils; wir begegneten einer Anzahl jener Meister, die als immer stärker auftretende Opposition gegen die in unheimliche Künstelei sich verlierende Polyphonie neue Wege gezeigt haben: Jacopo Peri, Fr. Cavalli, M. A. Cesti, S. Rosa, G. Sarti, Paësiello, Gluck, Piccini, Ditters v. Dittersdorf, J. Ph. Rameau, Mozart. In Vertretung Wolfrums leitete Hermann Poppen das Orchester. Er dirigierte alles ohne Noten zuverlässig und temperamentvoll. Das Orchester spielte flott und leicht beschwingt und hob insbesondere die charakteristische Gegensätzlichkeit der Themen deutlich hervor. Die Vokalsoli hatte Ida Isori übernommen. Leider etwas erkältet, gelang es ihr doch, sich als Meisterin des Bel canto zu legitimieren. Im 8. Konzert kam zuerst eine selten gespielte Symphonie von Haydn in H-dur für Streicher, 2 Oboen und 2 Hörner zum Vortrag, dann interessierte insbesondere das Händelsche Concerto grosso in h-moll, dessen Continuo Wolfrum für die Orgel bearbeitet und dadurch dem Werke einen modernen Anstrich gegeben hatte. Emanuel Chabrier's lärmende Orchester-Rhapsodie „España“ schien in ihrer feingeistigen Umgebung etwas deplaziert. Weber-Berlioz' „Aufforderung“ beschloß das Konzert, zwischen dessen einzelnen Instrumentalnummern Gesänge von Händel, Berlioz, Debussy, Liszt,

Tschaikowsky, Moszkowski und Moussorgski teils mit Orchester, teils mit Klavier, eingeschoben waren. Die Interpretin dieser, Marie-Louise Debogis, entfesselte durch ihre kaum zu überbietende Kunst des Singens wahre Beifallsstürme. — Von den Kammermusikkonzerten Otto Seeligs sind der 3. und 4. erledigt; im dritten imponierte wieder das Klingler-Quartett, diesmal mit Haydns Streichquartett op. 54 (C-dur), Mozarts Divertimento für Violine, Bratsche und Violoncello (K. V. No. 563) und Beethovens op. 131. Im 4. stellte sich außerordentlich erfolgreich das Schwesternpaar Therese (Violine) und Marguerite (Violoncello) Laurent vor mit ernster Auffassung deutscher Musik. Das Wort hatten Mozart (Klaviertrio K. V. 542), Grieg (Sonate op. 36 in a-moll) und Beethoven (Trio op. 70 No. 2). Den Klavierpart vertrat ebenbürtig Otto Seelig. — Ihren 3. Sonaten-Abend leiteten Otto Voß (Klavier) und Fritz Hirt (Violine) mit Mozart (K. V. 380) ein; es folgten Beethoven mit op. 30 No. 3 und schließlich M. Regers op. 122; ihre Aufgabe lösten die trefflich aufeinander eingespielten Künstler in restloser Weise. Karl Aug. Krauß

**KASSEL:** Außer Mozarts g-moll Symphonie, der „Euryanthe“-Ouvertüre, Brahms' „Akademischer“ und „Till Eulenspiegel“ von Strauß brachte die Königliche Kapelle unter Franz Beier die Erstaufführung von Mahlers Fünfter Symphonie und Regers Romantischer Suite. Aber weder die zu sehr in die Breite gehenden, der Gedrungenheit des symphonischen Aufbaues entbehrende, wenn auch oft recht geistreiche Sprache Mahlers, noch die mit kontrapunktischer Kunst überladene und oft schwer verständliche Sprache Regers vermochten recht zu erwärmen. Die glänzende Orchesterbehandlung bei beiden, auch trefflichst ausgeführt — die Suite unter des Komponisten Leitung — entschädigte nicht. Mit dem Gesang in der Symphonie wie mit Straußschen Liedern mit Orchesterbegleitung fand Eva Plaschke-v. d. Osten brausenden Beifall. Im 5. Brandenburgischen Konzert spielte Reger den Klavierpart meisterhaft. Kurz darauf führte er seine „Meininger“ bei uns zu glänzenden Taten. Neben der „Coriolan“-Ouvertüre, der „Eroica“ und der „Rosamunden“-Musik bot er uns ein eigenes „Konzert im alten Stil“, das, festgefügt in der Form und reich an geistvollem Inhalt, eine sehr warme Aufnahme erfuhr. — An drei Kammermusik-Abenden boten die Herren Hoppen, Kruse, Keller, Kühling viel Schönes, von dem nur Tschaikowsky's a-moll Trio (mit Ernst Zulauf am Klavier), Grieg's g-moll und Beethovens cis moll Quartett erwähnt seien. Ein Besuch der „Böhmen“ ward wie stets zum beglückenden Ereignis. Mit ihnen teilte sich in den Beifall des Abends der feinfühligste Liederinterpret Franz Steiner. — Der Oratorienverein unter Hallwachs bot mit tüchtigen Solisten (Frau E. Tester, Frl. Gaede und den Herren Kuhlborn und Hopf) Händels „Saul“ und a cappella-Chöre von Gastoldi, Hasler, Brahms und Loewe in trefflicher Weise, während der Philharmonische Chor unter Walther Pauli mit Haydns „Schöpfung“ (Solisten: Frau Berger-Rilba, Frl. Armbrust und die Herren Schettlers und Taubert), Wanderers Sturm-

lied“ von Strauß und vier Gesängen für Frauenchor von Brahms neue schöne Proben seiner großen Leistungsfähigkeit gab. Auf gleicher Höhe mit diesen Vereinen zeigte sich wieder der Lehrer-gesangsverein (Dir. Kürsten), der neben andern schwierigen Gesängen Hegars „Schlafwandel“ zu vollendeter Ausführung brachte.

Dr. Brede

**K**IEL: Von den größeren Konzertsinstituten trat zuerst der a cappella-Chor (Heinrich Johannsen) auf den Plan mit der Darbietung dreier Bachscher Kantaten. Chor und Orchester (Orchester der Musikfreunde) leisteten sehr Tüchtiges. Solistisch machten sich verdient Anna Stuhr (Sopran) und Anna Enze (Alt). — Das 1. Abonnementskonzert des Kieler Lehrer-gesangsvereins (Heinrich Johannsen) brachte ausschließlich Darbietungen aus der nicht gerade übermäßig bedeutenden Literatur des unbegleiteten Männergesanges und ließ von neuem die rhythmische und dynamische Disziplinierung des gründlich geschulten Chores in vorteilhaftester Beleuchtung erscheinen. Solistisch betätigte sich der Violinvirtuose Arrigo Serato, der Werke von Vitali und Wieniawski mit ansehnlichem Erfolge spielte, während ihm Sebastian Bach nicht recht lag. — Zwei ebenso interessante wie genußreiche Konzerte veranstaltete der Verein der Musikfreunde. Das erste bot an Orchesterwerken Beethovens „Coriolan“-Ouvertüre und Achte Symphonie, sowie Bachs Erstes Brandenburgisches Konzert (F-dur). Dr. Ernst Kunsemüller, der neue Dirigent des Vereinsorchesters, der sich gelegentlich der ersten Volkskonzerte zu Anfang der Saison als Orchesterdirigent gut einführte, leitete die genannten Werke gewissenhaft und umsichtig, mit bemerkenswertem künstlerischen Verständnis und gesundem musikalischen Empfinden. Als große Künstlerin, wie als noch immer überragende Pianistin erwies sich Teresa Carreño (Beethoven, Schubert, Liszt). Im 2. Konzert stand Max Reger am Dirigentenpult. Sein Symphonischer Prolog zu einer Tragödie op. 108 eröffnete den Abend, ein genial gedachtes, großzügig angelegtes, an Klangschönheiten reiches Werk, dem allerdings ein überragender Höhepunkt fehlt und dessen Gedankenentwicklung zeitweilig straffer sein könnte. Von höchstem Interesse für den musikalisch Gebildeten und den Musiker, für das große Publikum aber meist nicht durchsichtig und faßlich genug, sind die Variationen über ein Thema von Beethoven für zwei Klaviere op. 86, die von einer prachtvollen Fuge, wie sie zurzeit eben nur Reger zu schreiben vermag, gekrönt werden. Die — ganz vortreffliche — Darstellung des Werkes erfolgte durch den Tonsetzer selbst und durch Ernst Kunsemüller. Eine glänzende Wiedergabe von Brahms' Zweiter Symphonie beschloß den Abend. — Der Kieler Gesangsverein wird, wie das Orchester der Musikfreunde, jetzt auch von Dr. Kunsemüller geleitet. Das 1. Abonnementskonzert begann mit a cappella-Sätzen aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Die Wiedergabe der altenglischen Madrigale sowohl wie des französischen Volksliedes von 1650 bewies, daß Kunsemüller auch den unbegleiteten Chorgesang mit seinen erböhten Ansprüchen an Intonation und Vokalisation gründlich kennt. Den eigent-

lichen Angelpunkt des Konzertes bildete die Uraufführung von Georg Schumanns „Das Tränenkrüglein“ op. 57 für Soli, gemischten Chor, Klavier, Harmonium und Harfe. Das kleine Werk hat seine stärkste Seite zweifellos in den meisterhaft gearbeiteten Chorsätzen, deren erster (Weihnachtslied I) im Wechsel mit dem Solosopran von ausgezeichnete Wirkung ist. Auch die Partie des Erzählers enthält manches Hübsche. Im übrigen aber ist die Musik ohne rechtes inneres Leben, teilweise arm an wirklich charakteristischer Erfindung und wirkt daher leicht ermüdend. Die Aufführung war durchaus erfreulich. Unter den Solisten ragte Else Pfaff (Alt) hervor. Befriedigendes leisteten Anna Hesse (Sopran) und Paul Tödtlen (Tenor). Am Klavier saß der Komponist, am Harmonium Dr. Oppel. Harfe spielte Harald Obst; alles tüchtige Leistungen. Georg Schumann und Ernst Kunsemüller ließen sich am selben Abend die Wiedergabe der 1784 komponierten, seltener gehörten Sonate D-dur für zwei Klaviere von Mozart mit Erfolg angelegen sein. — Ein umfangreiches und bedeutendes Programm gelangte zur Ausführung im 3. Abonnementskonzert des Philharmonischen Chores, das unter Leitung von Dr. Albert Mayer-Reinach in allen seinen Teilen trefflich gelang. Den Reigen eröffnete Friedrich Gernsheim's reizende, klangprächtige Ouvertüre „Waldmeisters Brautfahrt“, die sich allerdings dem mehr auf einen ernsten Ton gestimmten Programm nicht ohne Zwang einfügte. Von tiefer und nachhaltiger Wirkung erwies sich Wilhelm Bergers „An die großen Toten“. Respektables Können und entwickelter Klangfarbensinn des am Kieler Konservatorium wirkenden Komponisten Karl Gleitz sprechen aus dem zweiten Satz seiner Freimaurer-Symphonie, die allerdings auch gewisse unerfreuliche Längen aufweist, andererseits aber der persönlichen Note nicht entbehrt. Das Hauptinteresse des Abends galt Schumanns „Manfred“, an dessen trefflichem Gelingen vor allem Emanuel Stockhausen (Titelpartie) und das Orchester der Musikfreunde gleichwertig partizipierten. — An Solistenkonzerten kamen bisher in Betracht die drei unter der Bezeichnung Chopin-Liszt-Fest zusammengefaßten Klavierabende von Raoul von Koczalski, der Konzertabend von Frederic Lamond und die Vortragsabende Sven Scholanders sowie unserer einheimischen Sänger Rolf Rueff und Theodor Heß van der Wyk.

Willy Orthmann

**K**ÖLN: Das 7. Gürzenichkonzert ließ ausschließlich Italiener zu Worte kommen, die als Tonsetzer wie in Spiel und Sang reichen Erfolg erzielten. Enrico Bossi begann mit seinem formenschönen und mehr klanglich repräsentativen als Empfindung veranschaulichenden Konzert a-moll für Orgel und Orchester, den Orgelpart selbst in virtuosem Stile spielend. Dann löste seine für Baritonsolo, Chor und Orchester geschriebene lyrische Szene „Der Blinde“ (Gedicht von Pascoli) mit Recht starkes Interesse aus. Erfindung und Ausdrucksmittel, farbliche Charakterisierung und dramatische Rhetorik haben eine vielvermögende Illustrierung der tragischen Verse geschaffen und zeigen Bossi's dichterische Gestaltungskraft auf hoher

Stufe. Alfredo Gandolfi von der Mailänder Scala sang die Baritonpartie mit prachtvoller Stimme recht eindringlich. Seine trefflichen Vortrageigenschaften brachte er später noch mit der Romanze „Sente il cielo pietade“ aus Donizetti's Oper „Don Sebastiano“ zu bester Geltung. Giovanni Sgambati, dessen Requiem wir hier vor einigen Jahren kennen lernten, war mit seinem gehaltvollen und nicht minder durch das gegenseitige Verhältnis von Orchester- und Solopartie wie durch der letztern phantasievolle Eigenart fesselnden Klavierkonzert g-moll (Werk 15) vertreten. Hierbei zeigte sich der noch sehr jugendliche Aldo Solito de Solis als ein außerordentlich begabter, nach den verschiedensten Richtungen bereits viel leistender und noch mehr versprechender Pianist. Zum Schlusse war Fritz Steinbach, der schon die vorgenannten Tonstücke in schönster Beleuchtung vorgeführt hatte, der „Venezianischen Suite“ für großes Orchester von Franca da Venezia ein bewundernswerter Ausdeuter. Das fünfteilige, im besten Sinne modern anmutende Werk enthält recht aparte Tonmalereien und darüber hinaus auch im zweiten Bilde (Idyll auf der Lagune) schwärmerischen Stimmungszauber echt südlichen Gepräges. — In der Musikalischen Gesellschaft erzielte Eva Bruhn vornehmlich mit ihrem fein empfundenen, sicher ausgestaltenden Liedergesang einen beachtenswerten Erfolg. — In seinem löblichen Bestreben, zeitgenössische Tonsetzer vernehmen zu lassen, gab der Tonkünstler-Verein dem Frankfurter Willy Renner Gelegenheit, mit einer Suite im alten Stil als bestgelungenes Stück, dann aber auch mit Präludium und Fuge für Klavier, einer Violinsonate und Liedern (von Nikolaus Naumow prächtig vorgetragen) sehr schätzenswerte Arbeiten einzuführen.

Paul Hiller

**L**EIPZIG: Das Gewandhaus setzte den dieswinterlichen Beethovenzyklus fort, der es freilich, so sehr aus der hervorragenden Güte der Aufführungen unter Arthur Nikisch die hohe künstlerische Verpflichtung wohlthuend heraus-schaut, mehr als manchem lieb zugleich auf die sehr begrenzte Möglichkeit festlegt, vom Neuen das Beste zu bringen. Eugen d'Albert (Klavierkonzerte in G und Es) und Felix Senius (Ade-laide, An die ferne Geliebte) waren die gefeierten Gäste dieser Abende. D'Albert spielte zugleich vor dem König von Sachsen. Der allzu lange Jahre Entbehrte, bei allem vergrößerten technischen Naturalismus noch immer die Feuerseele und die bedeutende Persönlichkeit als Beethoveninterpret von einst, ward im Leipziger Gewandhaus mit fast tumultuarischem Enthusiasmus begrüßt. — Die Philharmonie Hans Windersteins führte Ernst Wachter und Heinrich Knotte als noch immer große Namen des Gesangs nach Leipzig. Die Konkurrenzfrage Philharmonie-Musikalische Gesellschaft ist auch durch die neuerliche Berufung Georg Göhlers an die Hamburger Neue (der Städtischen Konkurrenz-) Oper in kein neues oder gesunderes Stadium getreten. Man darf sich aber vorläufig freuen, daß Göhlers, nach seiten musikerzieherischer Aufklärungsarbeit von hoher geistiger und musikalischer Intelligenz getragenes akademisches Wirken im Dienst musikalischer Kultur einer Hochburg des Historismus und Intellek-

tualismus wie Leipzig trotzdem erhalten bleibt. — Die Singakademie (Gustav Wohlgemuth) erinnerte mit einer vorzüglichen Aufführung von Max Bruchs „Lied von der Glocke“ nachträglich an des Berliner Meisters 75. Geburtstag. — Zwei Hauptwerke des kammermusikalischen Impressionismus brachten zwei auswärtige Vereinigungen mit. Das Frankfurter Rebner-Quartett des Jungengländers Cyril Scott F-dur Streichquartett op. 31 (Mskr.), das Neue Münchner Streichquartett das einsätzigste Jan Ingenhovens. Im übrigen bescherte uns der freundliche Zufall eine Julius Weismann- und eine Klavier-Woche. Für Weismann setzten sich nach Havemann Hans Winderstein (Tanzphantasie), unsere hochbegabte junge einstige Sitt-Schülerin Catharina Bosch (Variationen über ein altes Ave Maria für Geige und Klavier) und Carl Friedberg (Klavier-Variationen über ein eignes Thema als „Spaziergang durch alle Tonarten“) ein. Man darf sich freuen, daß der Name dieses badischen Naturpoeten mehr und mehr Raum in unseren Konzertsälen gewinnt, wird aber das leise Bedenken nicht unterdrücken, daß dieser süddeutsche Neuromantiker in letzter Zeit die oberdeutschkolkstümlichen, Schumannischen und Brahmsischen Grundlagen seiner Kunst zugunsten des chromatisierten und zerfließenden „neuen Schumann“ der Thuilleschule zugunsten Regers und der schillernden neufranzösischen und neu-russischen Harmonik in einer Weise betont, die ihr, die ohnehin nach süddeutscher Art wenig konzentriert erscheint, auf die Dauer unmöglich gut sein kann. Die Klavierwoche bescherte uns einen Rekord: 5 Beherrscher und 2 Beherrscherinnen der Tasten auf 7 Tage. Die letzteren stellte die Robert Teichmüller-Schule: die sechszehnjährige Russin Fanny Weiland, ein eminentes zartgeistiges Klaviertalent, das freilich noch die Selbsterkenntnis lernen muß, daß und warum man die Grenzen der physischen Kraft seines Alters zu respektieren und die Finger von einem Liszt-Konzert und vom Mittelsatz in Beethovens G-dur Konzert zu lassen hat. Geistig und technisch eine gerundete und fesselnde Persönlichkeit dagegen ist die junge Rumänin Muza Germani, das reizvollste germanisch-herbere und tonlich-kühlere Gegenbild zu ihrer brillanten französisierten Landsmännin Cella della Vrancea. Else Gipser, die poesievolle Temperamentspielerin, zeigte mit Griegs Ballade und Wilhelm Peterson-Bergers „Nordischem Sommer“ nur, wie unendlich hoch Griegs Romantik über der matten, zart impressionistisch angehauchten und konstruierten dieses sogenannten „Schwedischen Lessing“ steht. Friedberg erwies mit Waldemar v. Baußners Sonata eroica nur einmal wieder, wieviel Unechtes und Geschwollenes unter der Übermenschen-Maske des modernen Heroischen und Tragischen einherstelt. Eugène Holliday befestigte in einem interessanten Liszt-Abend (fast ausschließlich Transkriptionen mit der variierten Konzertübertragung der Sarabande und Chaconne aus Händels Singspiel „Almira“) seinen Ruf als einer der technisch feingeschliffensten russischen Pianisten englisch-französischer Blutmischung aus Anton Rubinstein's Schule von intimer und etwas à la Bonhomme bedachtsam zurückhalten-der Grundnote. Von der Seite ein gelber Japaner,

von vorn ein blutjunger Pole, mit geschlossenen Augen eine unverkennbare, frei bearbeitete und noch nicht gänzlich korrekturfreie Ausgabe seines Lehrers und Landsmanns Ignaz Friedman, bedeutet Ignaz Tiegermann bei vertiefter Persönlichkeit, Leidenschaft und Phantasie die vielleicht glänzendste pianistische Hoffnung der jüngsten Generation. Die glattere pianistische Eleganz vertraten Paul Goldschmidt und Alfred Hohn; verfrüht war das Debut des jungen Australiers John Carlton Fay. — Carl Fleschs warmblütige, beseelte und großzügige Meisterkunst auf der Geige erregte seltenen Enthusiasmus. — Als unersetzten Heldenbariton unserer Oper feierte man Walter Soomer von der Dresdener Hofoper mit berechtigter Herzlichkeit im Konzertsaal. Der Schluß gehörte dem gesanglich-deklamatorischen Spezialgenre: der nie alternden Yvette Guilbert und der Pariser Modernen Gesellschaft für Blasmusik, dem Melodramen-Abend Ludwig Wüllners und der Volks- und Kinderlieder-Matinee der feinkultivierten Weimaranerin Selma vom Scheidt, mit dem nachdenksamen Beobachter nicht überraschenden Ergebnis, daß unsere unnaive Zeit das echte naive Kinderlied trotz Jaques-Dalcroze, Bleyle und Reger an den Rand des Untergangs gebracht hat.

Walter Niemann

**L**ONDON: Fast unmittelbar nach den „Christmas holidays“ hat wieder ein ungemein reges Konzertleben eingesetzt. Aus der großen Fülle der Orchester-Recitals sei vor allem die Erstaufrührung der Siebenten Symphonie Gustav Mahlers durch das Queen's Hall Orchestra unter der umsichtigen Leitung Henry Woods hervorgehoben. Wood, der sehr viel für die Moderne tut, hat Mahler bereits vorher mit der Ersten und Vierten Symphonie hier eingeführt, ohne daß sich die Londoner sonderlich dafür begeistern konnten. Die Wiedergabe der „Romantischen“, die als Gedenkfeier für den Komponisten gespielt wurde, gestaltete sich nach jeder Richtung hin zu einer Sensation. Ob sie Mahler im Lande der Briten eine Gasse brechen wird, bleibt trotz des starken Beifalls abzuwarten. Sehr gut gefiel die „Nachtmusik“, im übrigen jedoch hat man, abgesehen von den blendenden Orchestereffekten, von Mahlers Eigenart und Gestaltungskraft keinen überwältigenden Eindruck davongetragen, und die günstige Aufnahme galt eher der ausgezeichneten Wiedergabe als dem Werke selbst. Im gleichen Konzert entzückte Fritz Kreisler in Bruchs „Schottischer Phantasie“. Fritz Steinbach, den die Themsestadt erst seit einem Jahre kennt, hat sich hier rasch den Namen eines allerersten Brahms-dirigenten erworben. Mit dem klangprächtigen London Symphony Orchestra brachte er die drei großen B's — Beethovens Achte, Bachs Brandenburgisches-Konzert in G, Brahms' Haydn-Variationen und Zweite — zu plastischer, zündender Wiedergabe, die das Publikum mitriß. Steinbachs Erscheinen in London ist um so freudiger zu begrüßen, als die Orchesterwerke Brahms' hier seit dem Scheiden Hans Richters keinen berufenen Interpreten fanden. — Die Philharmonic Society tat sich durch zwei Recitals hervor. Das erste stand unter der Leitung Wassili Safonow's, der sich hier großer

Beliebtheit erfreut. Seine starke Seite scheint eher das spezifisch Russische als das klassische Genre zu sein. Er begann mit Schuberts Großer Symphonie in C und endete mit Rimsky-Korssakowssymphonischer Suite „Scheherezade“. Diese wurde ganz prachtvoll gespielt. Dazwischen lag Granville Bantocks geschickt instrumentierte und interessante Lustspielouverture: „Pierrot of the Minute“. Das 2. Konzert der Philharmoniker leitete Landon Ronald, ein Dirigent der jungbritischen Schule, dessen Begabung immer höher eingeschätzt wird. Außer brillanten Wiedergaben von Dvořák's „Carnaval-Ouverture“, Wagners „Tristanvorspiel und Liebestod“ und Strauß' „Don Juan“ bekamen wir eine „Introduction, Mazurka und Finale“ von Norman O'Neill zu hören, ein melodisches grazioses Werk voll Anmut und auch von einer gewissen Pikanterie. Im gleichen Recital errang Ferruccio Busoni mit dem Liszt-Konzert in Es einen wahren Triumph; man hat dieses in London fast von jedem Pianisten aufgeführte Werk schon lange nicht mit so viel Ganz und Virtuosität zu Gehör bekommen. Nach seinen Erfolgen in Berlin erschien Thomas Beecham hier wieder und spielte fast durchwegs einheimische Komponisten: Frederick Delius („Brigg Fair“, die man auch in Deutschland würdigt), Percy Grainger („Mock Morris“, eine interessant verarbeitete Tanzweise) und Vaughan Williams („In the Fen Country“, eine farbenreiche Landschaft). Beecham ist einer der bedeutendsten Pioniere der jungbritischen Schule, ganz besonders hat er sich für Delius eingesetzt, für den er das bedeutet, was Richter für Elgar. Dasselbe Orchester leitete Hans Schilling-Ziemssen in der Erstaufrührung von Felix Weingartners neuem Violinkonzert, dessen Solopart Fritz Kreisler mit gewohnter Verve und Vollendung spielte. Der heitere, lebhafte Geist des Werkes verfehlte keineswegs die Wirkung, doch fand man nicht sehr viel Neues darin. Der fröhliche dritte Satz „Caprice Savoyard“ hat am besten gefallen. — Von den Chorkonzerten war das der Royal Choral Society unter Frederick Bridge in der riesigen Albert Hall charakteristisch. Es brachte durchwegs Weihnachtsmusik. Das Programm erstreckte sich von Orlando Lasso bis zu Sullivan, Barnby, Bridge und Elgar. — Das Variété fängt jetzt auch an, die besten Chorvereinigungen anzuziehen, und so produzierte sich der berühmte Sheffield Choir unter Henry Coward mit schönem Erfolg im Coliseum. — Kammermusik. Das für London neue Geloso-Quartett aus Paris erwies sich als ein vornehmes Ensemble von hochentwickeltem Geschmack und zeichnete sich in César Franck's edlem Quartett in D aus. Als Novität brachte es ein Quartett Benno Hollander's, das besonders durch sein klarschönes Andante hervorstach. Erna Schulz (Geige) und Louis Edger (Klavier) erfreuten durch die Wiedergabe der Brahmschen Sonate in d-moll. Ein recht genußreiches Zusammenspiel bescherten uns auch Wassili Safonow (Klavier) und M. E. Beloussow (Cello) an einem Beethoven-Abend. Hervorzuheben ist ferner die abgerundete Wiedergabe von Brahms' Horntrio bei den „Zwölfkonzerten“ mit Adela Verne im Klavierpart. Letztere brachte auch zusammen mit Marjorie

Hayward César Franck's Violinsonate in A erfolgreich zu Gehör. Joseph Holbrooke, einer der modernsten Komponisten des Inselreiches, machte uns mit seinem neuen Klarinettenquintett in drei Sätzen bekannt. Die erfindungsreichen Variationen und das lebhaftes Finale wirkten am originellsten. Holbrooke zeigt sich darin weniger als kühner Neuerer und Revolutionär als in seinen bisherigen Werken, und man fand das neue Quintett melodischer und eindrucksvoller. Ein Streichquartett in einem Satz von Joseph Speiaight „Ariel“ hat ein Programm zur Basis, ohne überzeugend zu wirken. — Solisten. Von den überaus zahlreichen Klavierskünstlern erwähnen wir Harold Bauer, der in einem Bach-Beethoven-Programm begeisterte und ganz besonders durch eine reizende Wiedergabe von Schumanns „Papillons“ gefiel. Georg v. Lalewicz aus Wien erschien hier zum erstenmal und führte sich mit Brahms' f-moll Sonate erfolgreich ein. Die gleiche Sonate bildete auch den Gipfelpunkt der Recitals von Katharine Goodson und Adela Verne, die beide brillant spielten. Mark Hambourg fand beifällige Aufnahme mit Brahms, Beethoven und Chopin. Vier Geiger traten zum ersten Male auf: Maurice Warner, ein junger Amerikaner, der im Brahms-Konzert weit übers Ziel hinausschoß, dagegen in Bach, Mozart und Debussy entschiedenes Talent verriet; der junge Pole Daniel Melsa, den die Reklame als „Wunder“ anpries, und der sich und seine Familie anlässlich eines Programms einzig und allein durch sein Violinspiel vor den Grausamkeiten der Kosaken gerettet haben soll — sein ausgesprochenes Talent betätigt er leider nur zu sehr in Virtuosenstücken; als dritter erschien Alexander Sebald aus Paris, der eine bedeutende Technik in den 24 „Caprices“ Paganini's entfaltete. Noch edler dünkten uns das Talent des Franzosen Albert Geloso (erster Geiger des gleichnamigen Quartetts), der eine Reihe Bachscher „Inventionen“ und Leclair's Sonate in D spielte. Die Geigerin Tara Wallace verriet Können in der Wiedergabe von Max Bruchs Konzert in g-moll. Von Liederabenden ist der von Florian Florean zu nennen, die interessante südafrikanische Volksweisen vortrug.

L. Leonhard

**MOSKAU:** Hervorragende deutsche Künstler erfreuten uns öfters in letzter Zeit mit ihrer Kunst. Emil Sauer spielte Schumanns Klavierkonzert im 4. Konzerte von S. Kussewitzki, das zum Dirigenten Ernst Wendel aus Bremen hatte, der mit tiefem Verständnis Bruckners Neunte und mit kühnem Schwung Liszts „Tasso“ vorführte. Max Pauer trat in Wassilenko's Sonntagsmatinee mit Beethovens Es-dur Konzert auf und erfreute mit seiner reifen Kunst an einem Beethoven-Abend, der einen unvergeßlichen Eindruck machte. Ludwig Wüllner hinterließ tiefen Eindruck als Manfred. Auch die übrigen Mitwirkenden, der Chor (von Suchow), das Orchester unter Leitung von Kussewitzki leisteten Vorzügliches. Kussewitzki brachte uns an diesem Abend der deutschen Kunst näher, indem er Brahms' „Schicksalslied“ und Hugo Wolfs „Feuerreiter“ zum erstenmal in Moskau vorführte. Einen anderen Abend widmete Kussewitzki den modernen Franzosen: Fanelli, Debussy,

Ravel, bei welcher Gelegenheit wir die Sängerin Rose Fear kennen lernten, die künstlerisch gediegen Debussy's „Proses lyriques“ vortrug. Der Abend wurde mit Scriabin's „Poème d'extase“ beschlossen. Auch sonst erlebten wir herrliche Scriabin-Tage, da seine sämtlichen Symphonieen kurz hintereinander zur Vorführung kamen: Leonid Kreutzer brachte das „Poème Divin“ höchst einsichtsvoll im 6. Konzert der Philharmoniker zu Gehör; Alexander Siloti wählte im 7. Konzert Scriabin's Zweite und den „Prometheus“ zum Vortrag, unter Mitwirkung des Autors am Klavier. Das Werk unseres Pfadfinders und Stürmers hat Anhänger und Widersacher gefunden, aber eins ist sicher: Scriabin verfolgt unbeirrt den einmal für wahr erkannten Weg in harmonisches Neuland. Siloti schuf mit der Wiedergabe des „Prometheus“ eine Atmosphäre von wundersamer Stimmungstiefe. — Das 5. Konzert der Philharmoniker brachte ein Abschiedsauftreten von S. Rachmaninow vor seiner Abreise ins Ausland. (Borodin's Erste, Glazounow's „Frühling“, Rimsky-Korssakow's „Kitesch“). P. Casals, Solist des Abends, erntete sein Teil enthusiastischer Anerkennung. — Das 5. Konzert der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft, unter der anfeuernden Leitung Em. Kupers, war Debussy, Ravel und Ducas gewidmet. W. Backhaus spielte mit dem ganzen Aufgebot seiner Virtuosität das 2. Konzert von Saint-Saëns. — Eine Novität war Erkki Melartin's Dritte Symphonie, die unter seiner Leitung im 5. Konzerte der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft ihre Erstaufführung in unserer Stadt erlebte und einen höchst günstigen Eindruck ausübte. Des jungen finnischen Tondichters Satzkunst ist kühn und ursprünglich; das Stück ist ausgezeichnet instrumentiert. — Beethovens Neunte unter Leitung von Kussewitzki in einer Sonntagsmatinee erfuhre eine prachtvolle Wiedergabe. Die Solisten, der Chor (von Suchow) und das Orchester leisteten Vorzügliches. — Die Symphonische Kapelle für Oratorienvorführungen von W. Bulytschew geht ihrer Vervollkommenung entgegen; bei den Vorführungen der C-dur Messe Beethovens und dem Requiem von Cherubini zeichnete sich der Chor durch Reinheit und Präzision aus. — S. Wassilenko ist in seinen Konzerten in historischer Reihenfolge bei Mendelssohn, Schubert und Schumann angelangt. — Dem von Eugen Gunst geleiteten Verein zur Förderung der Kammermusik ist die Uraufführung eines Trios des heimischen Tonsetzers J. Pomerantzew zu danken, das einen günstigen Eindruck erzielte. — Das Petersburger Streichquartett spielte Tschaikowsky und Beethoven stilvoll und in technischer Vollendung. — Die „Beethoven-Studie“ (Leiter D. Schor) widmet ihre Tätigkeit dem Schaffen des Großmeisters, von dem Jugendwerke durch das Trio D. Schor, D. Krein und R. Ehrlich trefflich vorgeführt wurden. Die ausgezeichnete Gesangskünstlerin Frau Ruban hatte den Vortrag der Lieder übernommen. — Von Solistenkonzerten können nur die wichtigsten erwähnt werden: Wanda Landowska erfreute durch ihre stilvolle Wiedergabe der alten Meister; Josef Hofmann ist in acht Klavierabenden bei ausverkauftem Hause aufgetreten. Die heimische Pianistin E. Bekman-Schterbina spielte ver-



geistigt Scriabin, Debussy und Ravel. — Einen seltenen Genuß erfuhren die Besucher eines evangelischen Kirchenkonzertes, in dem Pauline Dobbert Lieder von Bach und Händel unter Orgelbegleitung des Organisten H. Müller mit den feinsten zartesten Nuancen bei voller Beherrschung des Oratorienstils vortrug. — Marie Olenin d'Alheim, Gründerin der „Maison du Lied“, hat Schuberts Liederzyklus von der Schönen Müllerin und die preisgekrönten Lieder des „VI concours“ mit der ihr eigenen künstlerischen Auffassung vorgetragen. — Das Orgelkonzert von Enrico Bossi, unter Mitwirkung des vorzüglichen Geigers B. Sibor, hat lebhaftes Interesse erweckt. — Neue Kirchengesänge von Al. Gretschaninow wurden von russischen Kirchenchören in Konzerten vorgeführt. Ihr Autor erwies sich wieder als gründlicher Kenner des russischen Kirchenspiels; seine Gesänge sind eine Bereicherung der Kirchenmusik in Rußland. E. von Tidebühl

**MÜNCHEN:** Die Konzertgesellschaft für Chorgesang hatte für ihr erstes Konzert „Eine Messe des Lebens“ von Frederick Delius gewählt, von der Bruchstücke schon gelegentlich der Tonkünstler-Versammlung 1908 hier gehört worden waren. Diesmal war die Wiedergabe, unter Eberhard Schwickerath und mit Mientje Lauprecht-van Lammen, Adrienne von Kraus-Osborne, Matthäus Roemer und Felix von Kraus als Solisten, weit besser als damals, wenn schon auch hierbei sich zeigte, daß Schwickerath bedeutender als Vorbereiter denn als Leiter einer Aufführung ist. Das Werk machte beim Publikum Eindruck. Der kritischer gestimmte Hörer mußte sich sagen, daß man das, was diese Musik an Stimmungswerten und aparten klanglichen Reizen bot, wohl anerkennen dürfe, ohne in den Fehler ihrer Überschätzung zu verfallen. Ferdinand Löwe hatte mit zwei Neuheiten: einem „Sursum corda“ betitelten „Sang von Schmerz und Kraft“ (für Orchester und Orgel) des Münchners Wilhelm Mauke und der von Alexander Petschnikoff gespielten Suite für Violine und Orchester, op. 28, von Sergei Tanejew nicht viel Glück. Das schreckte Paul Prill nicht ab, bei den von ihm geleiteten Volks-Symphoniekonzerten das Hauptgewicht nach wie vor auf die Zusammenstellung interessanter, novitätenreicher Programme zu legen. Man hörte da u. a. das Klavierkonzert in es-moll, op. 50, von Hugo Kaun (Frau Chop-Groenevelt), Richard Strauß' „Macbeth“, die a-moll Symphonie von Saint-Saëns, „Francesca da Rimini“ von Tschaikowsky, auch die dankenswerte Hervorholung älterer Werke, wie Mozartscher Bläsermusik, der Dritten Serenade für Streichorchester und obligates Violoncello (Oratio de Castro) von Robert Volkmann, einer Ouvertüre von Sacchini, als Rarität das Auftreten des geschickten italienischen Harfenvirtuosen Luigi Magistretti, der Originalwerke mit Orchester von Ch. M. Widor und Cl. Debussy spielte. — Von Gastdirigenten des Konzertvereins-Orchesters brachte Heinrich Laber ein wenig gekanntes Werk Friedrich Kloses: „Festzug“ für Orchester, während H. H. Wetzler Strauß' „Zarathustra“ besonders gut gelang. Die Pianistin Amélie Klose, die Schwester des Komponisten, setzte ihr gediegenes Können ohne

sonderlichen Erfolg für das h-moll Konzert von Giuseppe Martucci ein, und der jungen Lotte Kaufmann durfte man danken für die Vorführung der kennenswerten f-moll Sonate, op. 1, von Conrad Ansgör. Auch sonst brachten die Klavierspieler, die sich in Massen hören ließen, manches Neue und Anregende: Walter Georgii Werke von Heinrich K. Schmid (Lobtanzen-Variationen), Julius Weismann (Tanzphantasie) und Josef Haas („Gespenster“), August Schmid-Lindner die gleichen Werke in wesentlich reiferer Ausführung und dazu César Franck (Prélude, Air, Final), Debussy, M. Ravel („Laideronette“) und Fr. Klose (Elfenreigen), Emil Frey Stücke von W. Courvoisier und Ch. M. Widor, P. O. Möckel solche von Thuille, W. Lampe und Cyril Scott (Handelian Rhapsody). Dagegen begnügten sich Teresa Carreño, Therese Pott (Schumann-Konzert), A. Schmidt-Badekow, Georg von Lalewicz, Ernst Riemann, Severin Eisenberger, E. Robert Schmitz und Ignaz Tiegermann mit Älterem. Ossip Gabrilowitsch bewältigte an einem seiner zyklischen Abende die Klavierkonzerte in Es-dur von Liszt, b-moll von Tschaikowsky und d-moll von Rubinstein in wahrhaft imponierender Weise. — Die amerikanische Komponistin Amy Beach kam während einer Woche zweimal zu Wort: in einem eigenen Konzert mit einer Klavier-Violinsonate und Liedern, in einer Veranstaltung des Münchener Streichquartetts mit dem f-moll Quintett, op. 67 — etwas viel für diese technisch gar nicht schlecht gemachte, aber doch recht leicht wiegende Musik. Wenn die Skizzen für Violoncello und Klavier, op. 8, des Reger-Schülers Gottfried Rüdinger ausgesprochenes Talent bezeugten und die Violoncello-Sonate in C von D. Thomassin Respekt abnötigte, so genügt bei der Violinsonate in G, op. 14, von A. Rabel und dem Liederzyklus „Nacht und Morgen“ von Georg Stoeber die Erwähnung. Dieser letztere ist erfreulicher als Pianist, vornehmlich im Zusammenwirken mit seinem Bruder, dem ausgezeichneten Violoncellisten Emmeran Stoeber. Die Neue Kammermusik-Vereinigung (Schmid-Lindner, Sieben und Genossen) gab neben Saint-Saëns' Trompeten-Septett die erste Aufführung eines Variationenwerkes für Oboe und Klavier, op. 33, von J. Weismann. — Von Geigern überraschte Franz von Vecsey durch sein ausgereiftes Können wie durch sein Eintreten für das begrüßenswerte Violinkonzert in A von Paul Juon. Sonst hörte man von auswärtigen Violinisten Fritz Kreisler, Willy Burmester, den Dresdener Konzertmeister Rudolf Bärtich, den Amerikaner Eddy Brown und das Wunderkind Alma Moodie, von einheimischen R. Rettich, E. Heyde und J. Closner. Eine ideale Wiedergabe des Brahms'schen Doppelkonzertes hatte man den Schwestern May und Beatrice Harrison zu danken. Einen Bach-Abend gab mit nicht ganz zureichenden Mitteln die Organistin Meta Karin. Ich nenne zum Schluß noch eine Anzahl von Sängerinnen, vorzüglich unter dem Gesichtspunkt der Programmwahl: Anna Erler-Schnaudt (W. Braunsfels, E. Boehe, W. Courvoisier, K. Bleyle), Seraphine Schelle (J. Marx), Else Pfaff (C. Ramrath, Fr. Fleck), Paula Schuch

(Thuille, Pfitzner, J. Weismann), Charlotte Herpen (van Eyken), Elisabeth von Rathsamhausen (neuer Russen), Alice Perroux-Williams, Marianne Rheinfeld, Inah Galli.

Rudolf Louis

**ST. PETERSBURG:** Das 4. außerordentliche Siloti-Konzert gestaltete sich zu einer anhaltenden Ovation für Ernst von Schuch, der nach zwölfjähriger Abwesenheit wieder hier auf dem Podium erschien. Ein Konzert zum Besten der Witwen und Waisen der Philharmonischen Gesellschaft wurde ebenfalls von Schuch geleitet. Die Programme enthielten nur populäre Werke der Orchesterliteratur. — Arthur Bodanzky bot im 6. Kussewitzki-Konzert Mahlers Siebente Symphonie als Novität. Das Werk war in seinen vielfach kapriziösen Details von dem talentvollen Mahler-Interpreten geistvoll erfaßt, vermochte uns aber weder zu erwärmen, noch durch seinen Gedankeninhalt sonderlich zu fesseln. Rauschenden Beifall fand Marteau mit dem Beethoven-Konzert. Im 7. Konzert bestand das Programm durchweg aus modernen Werken: Smetana's Overtüre „Verkaufte Braut“, Vorspiel zur Oper „Chowantschina“ von Mousorgski, „Baba Jaga“ von Liadow und Fragmente aus dem Ballett „Petruschka“ von Strawinsky. Kussewitzki brachte diese wundervollen orchestralen Werke prächtig zur Geltung. Im Mittelpunkt des genussreichen Abends stand Kreisler mit dem hier zum erstenmal gespielten Elgar-Konzert. In seinem kürzlich gegebenen 1. Konzert erntete der Geiger reiche künstlerische Ehren. — Siloti, unser bester Bach-Interpret, machte uns in seinem 7. Konzert mit hier noch nicht gehörten Werken des Meisters bekannt. Mit dem Orchester und Chor der Hofoper wetteiferten die Sängerinnen Popowa, Markowitsch und Sbrujewa, die Sänger Alexandrowitsch, Bosse und Andrejew in warmherzigen Wiedergaben von Bachs „Magnificat“, Choralpräludien aus der Kantate No. 140; im Brandenburgischen Konzert No. 6 für zwei Bratschen und Streichorchester wirkten die bekannten Bratscher H. Casadesus und N. Avierius mit. Den Schluß des Abends bildete Rachmaninow's eindruckstarke Kantate „Der Frühling“, die bereits früher gewürdigt worden ist. — Das 5. und 6. Konzert der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft brachte unter Willem Mengelberg zunächst eine Symphonie fis-moll von L. van der Pals und Strauß' „Tod und Verklärung“ in prächtiger Ausführung, wozu noch kam, daß Joan Manén durch seinen herrlichen Vortrag der Schottischen Fantasie von Bruch die Zuhörer begeisterte. Das 6. Konzert begann mit Schuberts Unvollendeter und endete mit Glazounow's Vierte Symphonie. Letztere hat man nie vorher in solcher Vollendung gehört; der Interpret stand offenbar unter der Einwirkung des anwesenden Komponisten; beiden wurden stürmische Ovationen gebracht. Als Solist beteiligte sich Hans Ebell mit dem Klavierkonzert No. 3 von Rachmaninow. — Um bei den Orchesterkonzerten zu bleiben, will ich noch eines dem Andenken Sseroff's und Rubinstein's gewidmeten Symphoniekonzertes gedenken, das vom Grafen Scheremetew und Alexander Chessin geleitet wurde, und in dem Wera Timanow das

Es-dur Klavierkonzert von Rubinstein spielte. Auch eine künstlerische Aufführung des ersten Aktes von „Parsifal“ brachte dem unermüdlichen Grafen große Beifallsehren ein. — In einem Konzert mit Orchester der Primadonna Marie Kusnezowa lernten wir den Münchener Kapellmeister Lasalle kennen. — Eine bemerkenswerte Kunstnovize war Elly Ney. Sensation erregte das Wiederauftreten Kubelik's im ausverkauften Adelssaal, doch war das Publikum von den Leistungen des einst hier unsagbar gefeierten Virtuosen enttäuscht. — Richard Strauß hat nun auch unsere Stadt besucht und zwei Konzerte mit eigenen Werken mit dem Hoforchester abgehalten. Der Adelssaal war dank dem berühmten Namen gefüllt, und Ovationen über Ovationen wurden dem Schöpfer so vieler hervorragender Tondichtungen bereitet. — Unter den Pianisten ist Joseph Hofmann der Selbstherrscher in dieser Saison; gestern fand sein 14. ausverkauftes Konzert im größten Saale statt. Wie viele Klavierabende noch folgen werden, mögen die Götter wissen, denn der Andrang des Publikums nimmt nicht ab, ebenso nicht das phänomenale Gedächtnis des unvergleichlichen Künstlers.

Bernhard Wendel

**SCHWERIN i. M.:** Wohl mehr noch als in anderen Mittelstädten und kleinen Residenzen, die über eine leistungsfähige Oper und ein paar brauchbare Konzertsäle verfügen, wird in Schwerin Musik angeboten. Das ist schlimm, denn mancher wirklich wertvolle musikalische Genuß wird in dem allgemeinen Wust von Singerei und Klimperei, von Geigengezirpe und Chorgewinsel mit hinweggeschwemmt, ohne die ihm gebührende Beachtung zu finden. Freilich an großen Namen fehlt es in der Reihe der hier konzertierenden Künstler nicht, und vollbesetzte Häuser kommen ja auch noch vor. Aber Namen sind Schall und Rauch, und der erzielte Kunstwert ist gering, wenn die Träger großer Namen und großen Könnens nicht am rechten Platz sind. Walter Soomer und Walter Kirchhoff sind gewiß gottbegnadete Sänger, zur vollen Entfaltung aber kommt ihr Organ jedenfalls nicht, wenn sie, wie kürzlich erst, im Perzinasaal als Konzertsänger auftreten. Der nicht große Saal hat eine brillante Akustik, doch die Domäne der genannten Sänger bleibt die Bühne mit großem Theaterraum. Um so wirksamer kommt im Perzinasaal die neue Kammermusik-Vereinigung der Großherzoglichen Hofkapelle zur Geltung, und wenn die vier Künstler unter Leitung des neuengagierten Hofkonzertmeisters Sommer uns Schubert oder Tschaikowsky spielen, so ist das allemal ein großer Kunstgenuß.

Paul Fr. Evers

**WEIMAR:** Das 4. Hoftheaterkonzert war den Franzosen gewidmet und brachte unter Raabes faszinierender Leitung César Franck's d-moll Symphonie, Debussy's vielumstrittenen, aber äußerst stimmungsvollen „Prélude à l'après-midi d'un faune“, Dukas' vielgespieltes und durch Strauß stark beeinflusstes Orchesterschizzo „L'Apprenti Sorcier“ und endlich Saint-Saëns' wenig bedeutendes Klavierkonzert op. 44, von Suzanne Godenne in temperamentvoller, aber technisch nicht völlig ausgereifter Weise gespielt. Im 5. Konzert interessierte am meisten eine geradezu vollendete Wiedergabe von Strauß' „Tod



und Verklärung“ sowie Tschaikowsky's e-moll Symphonie. Das von Reitz virtuos gespielte, aber rein äußerlich wirkende Violinkonzert in ungarischer Weise von Joachim löste keine tieferen Regungen aus. — Ein Auftreten Marie Gutheil-Schoders bedeutet immer ein Erlebnis. Sie sang, von ihrem Gatten trefflich am Flügel unterstützt, Schumanns „Frauenliebe und -leben“, sowie Lieder von Mahler und Wolf. — Eine ähnliche, geradezu hypnotische Wirkung übte Ludwig Wüllner auf sein enthusiastisiertes Publikum aus. — Höchsten künstlerischen Genuß vermittelte auch der Cellovirtuose Paul Grümmer, unter der bewährten Assistenz seines begabten Bruders, sowie Bruno Hinze-Reinhold, der mit seiner Gattin einen zweiten Klavierabend gab. — Daß zu lange Konzerte,

trotz der Güte des Gebotenen, von Übel sind, bewies der 3. Abend der Vereinigung für zeitgenössische Tonkunst. Ausführende waren: das Rebner-Quartett (Streichquartett von F. Klose und Divertimento von J. Haas), Fräulein Tempe-Seng (Lieder von Strauß, Reger, Hausegger) und W. Georgii (Klavierstücke von H. K. Schmid und J. Weismann). Das Publikum wurde unruhig und verließ zum großen Teil vor Beendigung des Konzerts den Saal. — Mit einem ad hoc zusammengesetzten, aber sehr respektablen Chor und der Hofkapelle brachte Peter Raabe Brahms' Deutsches Requiem zu tiefgehender Wirkung. Strathmann bot eine geradezu vorbildliche Leistung, während Lise Thomasius enttäuschte.

Carl Rorich

## ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

**D**urch das lebenswürdige Entgegenkommen Dr. Erich Prieigers in Bonn sind wir in den Stand gesetzt, seiner im vorliegenden Heft enthaltenen Studie „Rustiana“ außer der Musikbeilage — Schluß des langsamen Satzes aus der Rustschen G-dur Sonate für Klavier — zwei interessante bildliche Darstellungen mitzugeben, für deren Überlassung ihm auch an dieser Stelle unser verbindlichster Dank ausgesprochen sei. Es sind dies: ein Porträt von Friedrich Wilhelm Rust — Dr. Prieiger macht mit Recht auf die merkwürdige Ähnlichkeit dieses feinen Künstlerkopfes mit Mozart aufmerksam — und das Faksimile der Klavierstimme aus einer As-dur Sonate mit Begleitung von Violine und Violoncello von Rust.

Die Reihe der in der „Musik“ bereits veröffentlichten Bach-Autographen setzen wir heute mit einem prächtigen, früher in Joseph Joachims Besitz befindlichen Stück fort: der ersten Manuskriptseite aus der Kirchenkantate „Wo soll ich fliehen hin?“ (Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Bd. 1 No. 5), mit der Überschrift J. J. Dom. 19 post Trinit. Wo soll ich fliehen hin? Concerto.

Zu der Untersuchung von Dr. Behn gehört die Abbildung der antiken Syrinx aus dem Rheinland.

Am 29. März sind 25 Jahre seit dem Tode von Charles Henri Valentin Alkan vergangen. Er zählte einst, besonders in seiner französischen Heimat, zu den gefeiertsten Pianisten und hat auch als Lehrer und Komponist für sein Instrument erfolgreich gewirkt.

Wie wir in der „Tageschronik“ des vorigen Heftes mitteilten, soll Johannes Brahms in Ischl, einem Lieblingsaufenthaltort des Meisters, ein Denkmal errichtet werden, dessen Ausführung dem bekannten Berliner Bildhauer Reinhold Felderhoff übertragen worden ist. Dank dem freundlichen Entgegenkommen des Künstlers, der Brahms bei den häuslichen Proben des Joachim-Quartetts in aller Muße zu betrachten und zu studieren Gelegenheit hatte, können wir heute den Entwurf des Denkmals veröffentlichen. Max Kalbeck schrieb seinerzeit (Neues Wiener Abendblatt vom 26. November 1912) über die bedeutsame Schöpfung u. a.: „Johannes Brahms wie in eigener Person! So wie er lebte und lebte, sich trug und hielt, ging und ruhte, stand und saß, ist er wiedergekehrt, von Künstlerhand ins Dasein zurückgeholt, um sich mitten unter uns niederzulassen und nimmermehr zu scheiden. Wer Brahms persönlich kannte, mag, mächtig ergriffen, in freudigen Schrecken geraten beim ersten Anblick der wunderbar natürlichen und doch so fein durchgeistigten Erscheinung. Und wer ihn aus seiner Musik allein kennen und lieben lernte, wird befriedigt wahrnehmen, wie hier ausnahmsweise das Sinnliche des Menschen mit dem Übersinnlichen des Künstlers kongruiert. Mann und Werk widersprechen einander nicht, sondern bestätigen und ergänzen sich gegenseitig zum harmonischen Ganzen wie Leib und Seele.“

Das Exlibris für den 12. Jahrgang unserer Zeitschrift stammt von Carl Zander. Es wird unsern Lesern nicht schwer fallen, den sinnvollen Zusammenhang zwischen der männlichen Figur — einer Art den Musikhimmel tragenden und stützenden Atlas —, der Frauengestalt und dem Zitat aus der „Eroica“ zu finden.

Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107<sup>1</sup>

Digitized by Google

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Adagio  
con espressione

Handwritten musical score for a piece titled "Adagio con espressione". The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The score is written in a cursive, handwritten style. The first staff has a tempo and expression marking "Adagio con espressione". The score is divided into several measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and others being simpler. The overall style is that of a 19th-century musical manuscript.

KLAVIERSTIMME AUS EINER AS-DUR-SONATE MIT BEGLEITUNG VON VIOLINE UND VIOLONCELLO  
VON F. W. RUST



XII

11



*Adagio*  
*con espressione*

A handwritten musical score on aged paper, featuring six staves. The first staff is for the piano, marked 'Adagio con espressione'. The subsequent staves are for the violin and cello. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The handwriting is in ink, and the paper shows signs of age and wear.

KLAVIERSTIMME AUS EINER AS-DUR-SONATE MIT BEGLEITUNG VON VIOLINE UND VIOLONCELLO  
VON F. W. RUST





DIE ERSTE MANUSKRIFTSEITE VON J. S. BACHS  
KIRCHENKANTATE „WO SOLL ICH FLIEHEN HIN“

11

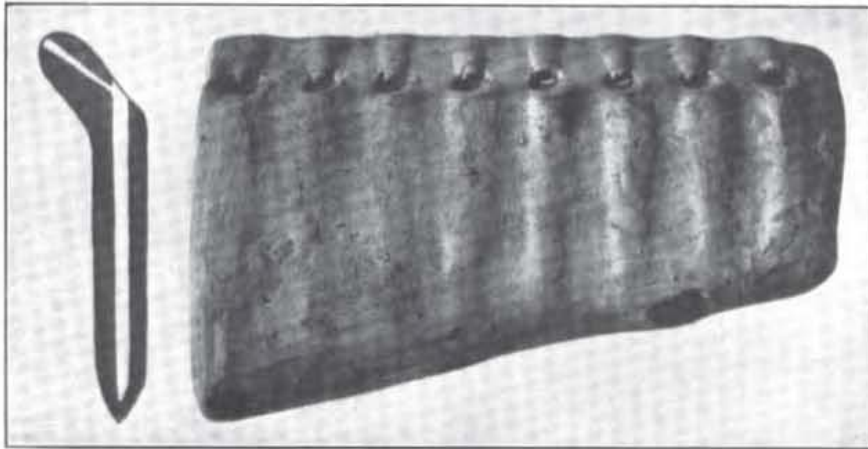
XII



11

Digitized by Google

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANTIKE SYRINX AUS DEM RHEINLAND



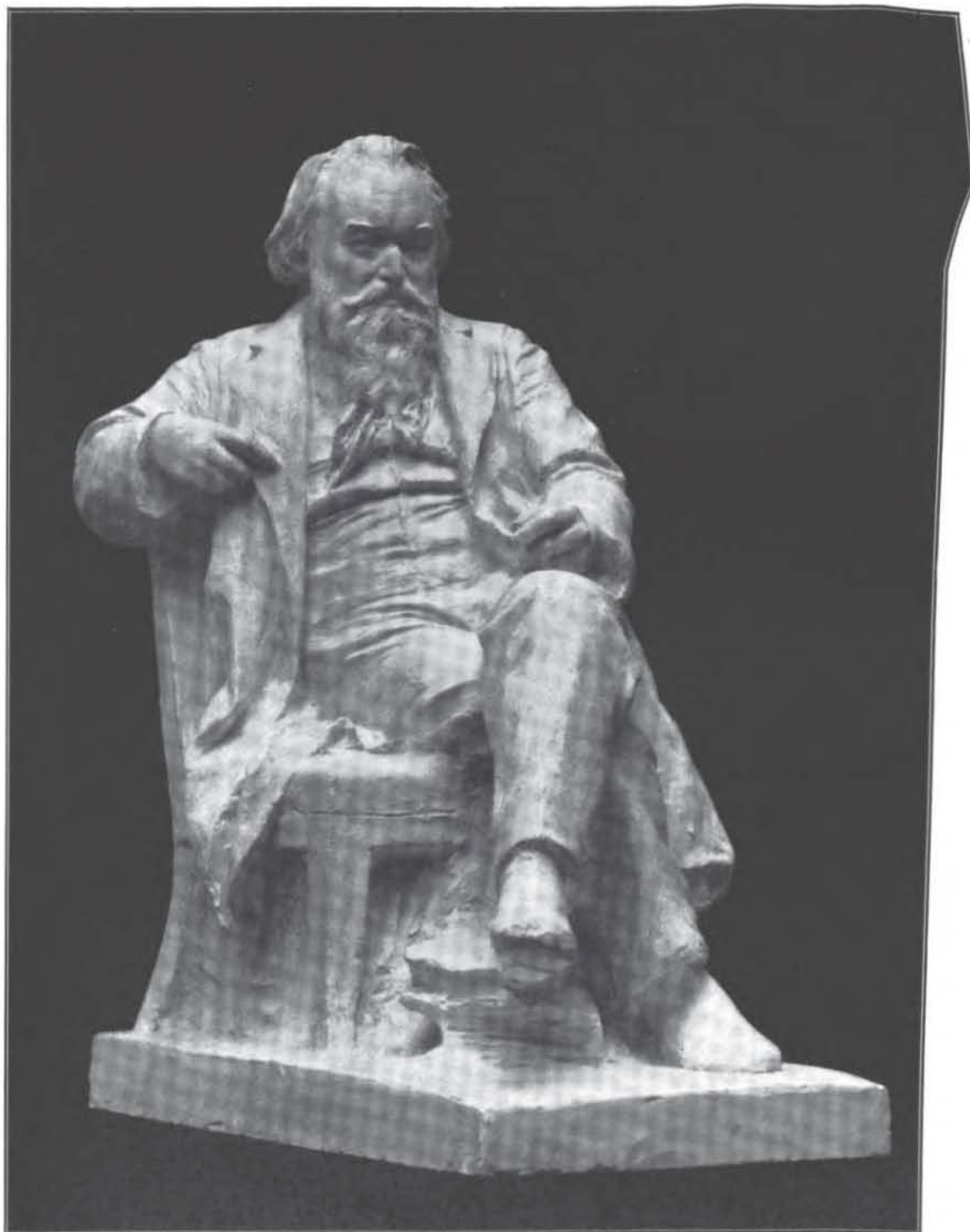


CHARLES HENRI VALENTIN ALKAN  
† 29. März 1888



U of M





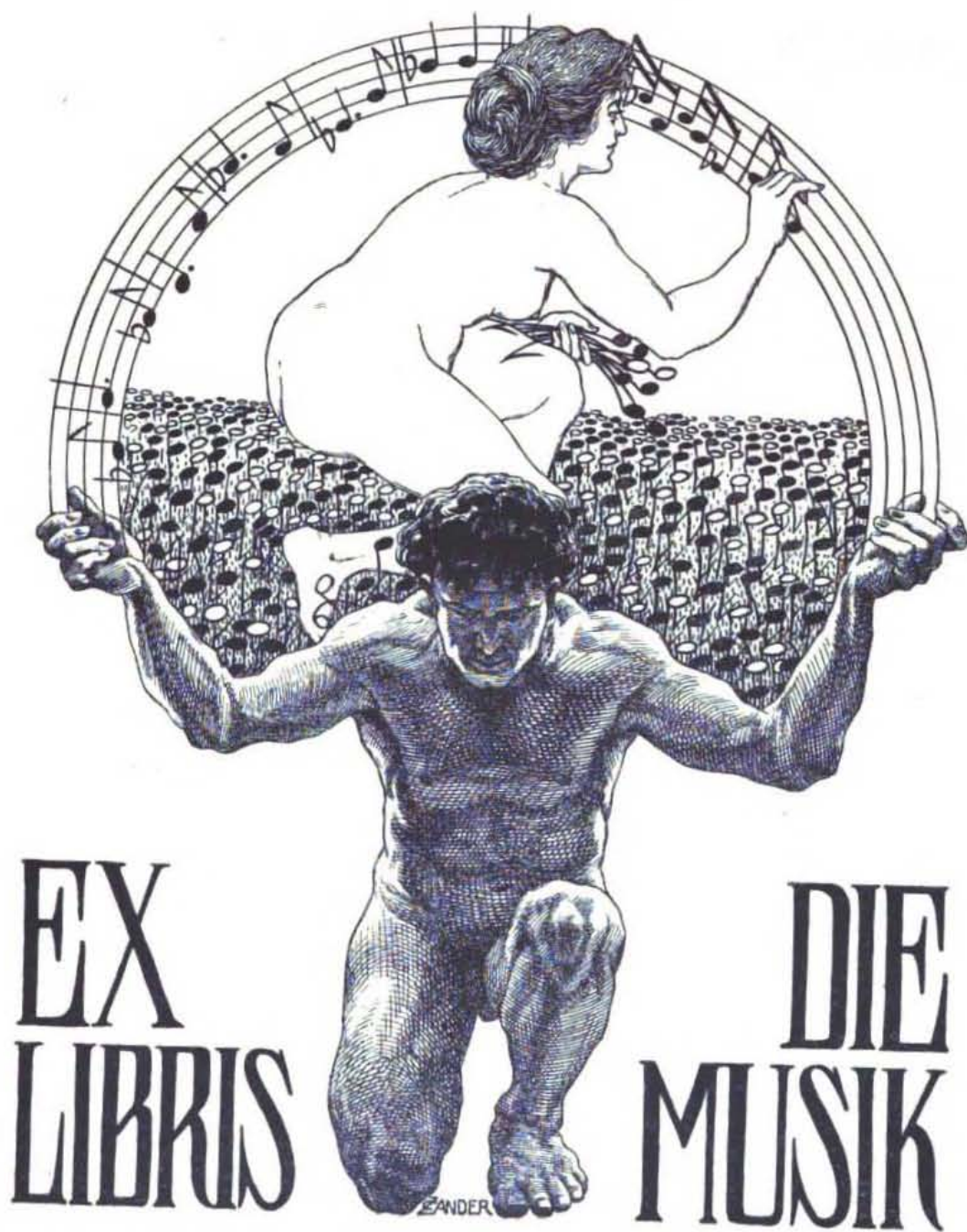
ENTWURF ZUM ISCHLER BRAHMS-DENKMAL  
Von Reinhold Felderhoff

11



XII

.11



Exlibris zum 45. Band der MUSIK



# Friedrich Wilhelm Rust

Schluss des langsamen Satzes aus der  
G-dur Sonate für Klavier

XII



11

Un poco lento.

The musical score consists of five systems of staves. The first system begins with the tempo marking 'Un poco lento.' and shows a complex melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left. The second system continues the melodic development with trills. The third system features a piano dynamic and more trills. The fourth system has a forte dynamic (f) and a more active bass line. The fifth system concludes with a trill and a final melodic flourish.





# DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT  
BILDERN UND NOTEN  
HERAUSGEGEBEN VON  
KAPELLMEISTER  
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 12 · ZWEITES MÄRZ-HEFT  
12. JAHRGANG 1912/1913

VERLEGT BEI  
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Ganz befriedigt durch den Eindruck eines Kunstwerkes sind wir nur dann, wenn er etwas hinterläßt, das wir, bei allem Nachdenken darüber, nicht bis zur Deutlichkeit eines Begriffes herabziehen können.

Arthur Schopenhauer

## INHALT DES 2. MÄRZ-HEFTES

ALBERT FRIEDENTHAL: Musik, Tanz und Dichtung in Mexiko

ERNST BÜCKEN: Beethoven und Anton Reicha

JOSEPH PETZELT: „Musik“. Eine etymologische Studie

F. A. GEISSLER: Felix Draeseke †

REVUE DER REVUEEN: Aus Tageszeitungen I: Wagneriana;  
II: Verschiedenes

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:  
Egon von Komorzynski, Johannes Hatzfeld, C. Spohr, Wilhelm Altmann, Hugo Schlemüller, F. A. Geißler, Arno Nadel, Ernst Schnorr von Carolsfeld

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Braunschweig, Breslau, Dresden, Frankfurt a. M., Gießen, Graz, Halle, Hamburg, Hannover, Karlsruhe, Köln, Leipzig, Mainz, München, Nürnberg, Paris, Prag, Wien, Zürich

### ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Joseph Ferdinand Sonnleithner; Programm des ersten Gesellschaftskonzerts der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; Feierliche Grundsteinlegung im Hause der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien am 6. September 1830; Die erste Seite eines Briefes Beethovens an die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; Faksimile aus dem Deutschen Requiem von Brahms; Autograph der Anfangstakte des zweiten Satzes von Bruckners Dritter Symphonie; Exlibris zum 46. Quartalsband.

### QUARTALSTITEL zum 46. Band der MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

### ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.  
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.  
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.  
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain  
Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonien:  
Breitkopf & Härtel, London,  
54 Great Marlborough Street  
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York  
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

---

# MUSIK, TANZ UND DICHTUNG IN MEXIKO<sup>1)</sup>

VON ALBERT FRIEDENTHAL IN BERLIN

---

Eine Hundertzahl von Ortsnamen im Südwesten der Vereinigten Staaten erinnert an ihren ehemaligen Zusammenhang mit der benachbarten Republik von Mexiko; aber in den Orten selbst findet man nichts mehr, was von ihrer einstigen Zugehörigkeit zu dem Lande Cortez' Zeugnis ablegt.

Noch bis in die Mitte der 80er Jahre war es anders. Der Wanderer, der damals diese Ortschaften besuchte, war oft überrascht, inmitten aufblühender Yankeetowns Stadtviertel zu entdecken, die einer anderen Welt anzugehören schienen. Da war beispielsweise die Stadt Los Angeles. Nuestra Señora Reina de Los Angeles, Unsere Frau Engelskönigin, hieß sie ursprünglich mit ihrem vollen Namen.

Inmitten dieser Stadt befand sich das sogenannte Sonoraviertel, enge Straßen, aus niedrigen weißgetünchten Adobehäuschen bestehend. Fast zu allen Stunden konnte man dort Musik hören. Um die Abendzeit saß vor jeder dritten weit geöffneten Tür ein brauner Bursch mit seiner Gitarre im Arm und sang von Liebe zu einem schwarzhaarigen, glutäugigen Mädchen, das im Innern des Hauses weilte. Hatte man Glück, so sah man die madonnenhafte Schöne durch die kärglich ausgestatteten Räume huschen. Welch ein Kontrast zu der amerikanischen Welt zehn Schritt weiter! Dort schlugen einem des Abends aus übel berücktigten Slums heisere Stimmen ans Ohr, amerikanische Lieder in der fast tonlosen Begleitung des Banjo, den die Amerikaner gern ihr Nationalinstrument nennen. Hier aber lauschte man mit Wonne den seltsamen Gesängen, Volksliedern in spanischer Sprache, die oft von prächtigen Stimmen zu den sonoren Klängen der Gitarre vorgetragen wurden. Wie schön waren diese Melodien! Wie reizvoll der Wechsel von Dur und Moll! Wie eigenartig die Rhythmen!

Nichts, nichts ist heute mehr von alledem zu entdecken. Die braunen Menschen mit ihrem Einschlag ins Sentimentale und Romantische sind längst verschwunden, die schönen Klänge verhallt. 1891 suchte ich mit Mühe die Stätte auf, von der ich ehemals so viele Eindrücke davongetragen, und ein Dutzend Jahre später vermochte ich nicht mehr festzustellen, wo sich das Sonoraviertel befunden hatte.

Am Ende ist es kein Wunder, daß vorwärtstrebendes Yankeetum das schläfrige, konservative spanische Element überwunden hat, wie ja

---

<sup>1)</sup> Aus dem kürzlich erschienenen Werke des Verfassers „Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas“ (Hausbücher-Verlag Hans Schnippel, Berlin-Wilmersdorf) für die „Musik“ bearbeitet.

Cholerik Arm in Arm mit Sanguinismus stets über Melancholie und Phlegma lachend und leicht triumphieren.

Indessen ist der Verlust nicht ein absoluter und nur auf das Gebiet der Union beschränkt. Man braucht sich nur an deren nahe südliche Grenze zu begeben, und vor den Augen des Wanderers liegt das Land der leidenschaftlichsten Liebe, der ehrgeizigsten und eifersüchtigsten Männer, der graziösesten und schwärmerischsten Frauen, der heiße Boden der Pronunciamientos und Revolutionen, das Land unzähliger Volksvergnügungen, be-rückender Tänze und entzückender Lieder, das romantische Land Mexiko.

Man weiß, wie unvermittelt der Europäer, der die Enge von Gibraltar überschreitet, in Tanger, Marokko in die Welt des unverfälschten Orients tritt. Einen ganz ähnlichen Eindruck erlebt man, wenn man aus der typisch amerikanischen Stadt El Paso in Texas die Brücke überschreitet, die über den Rio Grande führt, und sich dann nach dem Leben unter Yankee-verhältnissen, plötzlich in einer völlig veränderten Welt sieht, die zu begreifen nicht ganz leicht ist. Vielleicht ist aber eine etwas weiter im Inland gelegene Großstadt, Chihuahua, besser geeignet, das Charakteristische dieses Landes, das auf uns den Eindruck des Alten, vielleicht Mittelalterlichen macht, zu zeigen, als das kleine Ciudad Juarez (Paso del Norte) oben am Rio Grande.

Man kennt ja aus Schilderungen zur Genüge das typische Bild einer nordamerikanischen Stadt. Riesige Stein- und Eisenbauten und Wolkenkratzer neben scheußlichen Bretterbuden, Bürgersteige aus Brettern, ein Wirrwarr von Reklamen und Firmenschildern und die hastende, laute Volksmenge.

Anders hier.

In den Straßen weißgetünchte Adobehäuschen, meist ebenerdig, seltener mit einem oberen Stockwerk, das dann ein Balkon zierte. Die Fenster der Länge nach vergittert. Inmitten der Stadt die Plaza, ein geräumiger mit Marmor gepflasterter Platz — in den Vereinigten Staaten sind die „Squares“, weil raumverschwenderisch, nur spärlich anzutreffen. Da befindet sich der imposante Gouvernementspalast und die prächtige, Jahrhundert alte Kathedrale. Herrliche Anlagen schmücken die Plaza, in deren Mitte ein Pavillon erbaut ist, in dem allabendlich die „Banda municipal“ musiziert. Zahlreiche Bänke laden zum Ruhen ein, und in der Tat findet man zu jeder Zeit Menschen, die dort Stunden verträumen. Ins Freie hinaus führt eine von hohen Bäumen, gewöhnlich Pappeln, bestandene Chaussee, die Alameda (von álamo — die Pappel — so genannt).

Dort stehen zahlreiche Villen, meist auch aus dem bröcklichen Adobe erbaut, aber zierlicher als die Stadthäuser und nicht selten mit farbigem Anstrich, blau wie der Himmel, gelb wie der Mais, grün wie der Bambus und zuweilen auch rot wie der Mohn. Spazierendes Volk zu jeder Tageszeit, zu Fuß, zu Roß und zu Wagen. Niemand aber hat es eilig. Man



möchte einem jeden das Wörtchen „mañana“ (morgen) von der Stirn ablesen, dieses viel gehörte mañana, das Lebensprinzip, mit dem die guten Mexikaner gleich zur Welt kommen sollen. Es bedeutet: Hat ja Zeit! Bis morgen!

Von allen Kreolen sind die Mexikaner die ausgesucht höflichsten. In der Unterhaltung befolgt man gern die Sitte, verheiratete Frauen mit Señorita (Fräulein) und ganz alte Damen und Großmütter mit niña (Kind) anzureden. Wie schön sind die jungen Mexikanerinnen! Wie graziös sind ihre Bewegungen! Wer ahmt dieses tänzelnde Spiel der Finger nach, wenn sie ihre zierlichen Händchen zur Geste des Grußes erheben? Reizend weiß die junge Mexikanerin zu plaudern und hat sich dabei einen Ruf wegen der Schlagfertigkeit und zuweilen Spitze ihrer Antworten erworben.

In jungen Jahren wird geheiratet, aber in welchem Lande wird einem das Heiraten in der Regel so schwer gemacht wie in Mexiko? Gleich nachdem der junge Mann um die Hand der Geliebten angehalten, wird ihm nach altem Brauch das Haus verboten; doch nicht verwehrt ist ihm, mit der Angebeteten durch das Gitterfenster mündlich zu verkehren. Fünf, sechs bis acht Jahre lang muß es ihm genügen, mit der Dueña seines Herzens durch das vergitterte Fenster hindurch zu sprechen. Hier werden die Liebesschwüre während der langen Jahre hinein- und hinausgehaucht. Hat der Liebhaber eine poetische Ader — und welcher Kreolenjüngling entdeckte nicht um die Maienzeit seines Lebens solch ein Äderlein, das später natürlich auf die Dauer versiegt? —, so bezeugt er in immer neuen Dichtungen der Geliebten den Überschwang seiner Gefühle. Durch das Gitter flüstert er, was er nur Gutes von sich selber wie für die Zukunft der Geliebten zu sagen weiß. Pflichtschuldig überbringt das Töchterlein die guten Nachrichten den Eltern im Hintergrunde, um sie zu überzeugen, mit welcher Sicherheit sie in den Armen ihres Don Fulano aufgehoben sein wird. Endlich, endlich wird die Einwilligung gegeben, und nach der Verlobung folgt eiligst die Trauung.

Die Vorliebe für Volksbelustigungen ist schon kurz erwähnt worden. Kein Sonntag und kein día de feria, d. h. Fest- oder Feiertag, deren es noch mehr im Jahre gibt als Sonntage, ohne solche Volksfeste, zu denen die Städter in die umliegenden Dörfer hinausziehen. Wo in der Welt wird mit solcher Leidenschaft getanzt wie in Mexiko? Alte spanische Tänze wie der Fandango, der Zapateado, der Polo sind wohl die Urbilder der mexikanischen Tänze gewesen; aber im Laufe der Zeiten haben sie sich doch so verändert, daß eben nur noch die Spuren des spanischen Ursprungs zu entdecken sind.

Natürlich tanzt man auch, und nicht mit geringerer Leidenschaft, in den Salons der vornehmen Welt. Hier ist noch immer die „Danza“, die Habanera, zu Hause. Daneben das Allerweltskind, der Walzer, und einige andere europäische Tänze als fremder Import.

Vielleicht noch mehr Originalität als die Tänze weisen die heimischen Lieder auf. Es scheint, besonders in den Landstädten und Dörfern, daß alles Empfinden des Volkes in Liedern aufgeht. Die Volksdichtungen mögen öfters billige Reime enthalten, wie das bei den Nationen spanischer Zunge, ja wohl auch bei den meisten anderen Völkern gewöhnlich der Fall ist; auch Gedanken und Phrasen, die man aus spanischen Dichtungen kennt, mögen sich von Mund zu Mund bis zu der gegenwärtigen Generation in Mexiko fortgepflanzt haben. Doch findet sich noch genug des ganz Originellen.

So entdeckte ich in der mexikanischen Dichtung zuerst das Wort *cielito*, d. h. Himmelchen (das Diminutiv von *cielo* der Himmel), mit dem die Liebenden sich anreden. In dem Liede „Butaquito“ (das Schemelchen), einer Perle der mexikanischen Volksmusik, kommt es vor.

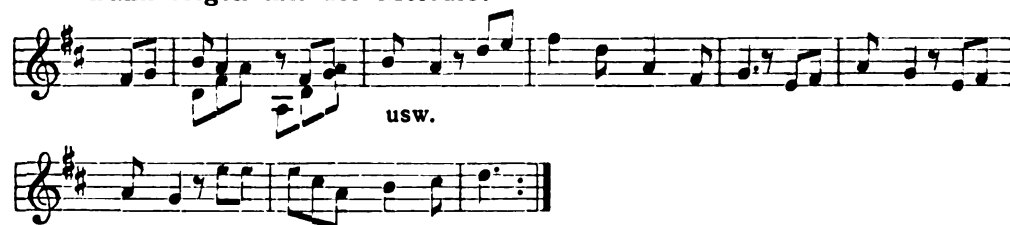
El Butaquito ist ein Tanzlied, das aus der Gegend von Puebla, Jalapa und Guanojuato her stammt, aber über ganz Mexiko verbreitet ist. Der schlichte Text mag von den tiefen Empfindungen dieses Volkes für Liebe, die bei aller Sinnlichkeit doch keusch bleibt, Zeugnis ablegen.

Es singt der Liebhaber:



Rück heran dein Schemelchen, du hübsches Himmelchen,  
Setz dich mir gegenüber,  
Und du wirst sehen, wie ich dich liebe  
Und mich freue, dich zu erblicken, du schönes Himmelchen!

Dann folgen mit der Melodie:



in liebenswürdiger Schalkheit die Verse:

Jedesmal, wenn ich deine schwarze Falschheit überdenke,  
Hätte ich Lust, dich zu vergessen.  
Ha, ha, ha! wie muß ich doch lachen!

Eine zweite Strophe lautet:

Hab alles geordnet mit Pepa  
Und bin auch in Ordnung mit Amparo,  
Und doch finden mich meine Eltern  
Beständig unordentlich.

Wenn ich mir vornehme,  
Dein göttliches Antlitz anzuschauen,  
Möcht' ich am liebsten sterben!  
Ha, ha, ha! aber wieder auferstehen!

Eine Erklärung für das Wort butaquito, Schemelchen, ist vielleicht am Platze. In den Wohnungen der ärmeren Bevölkerung finden sich fast gar keine Möbel. Zum Sitzen dienen irgend welche Kisten, umgestülpte Tröge u. dgl. oder, wie in diesem Falle, ein vierbeiniger Schemel. Ein richtiger Stuhl bei den Armen würde als Prahlerei gelten. Daraus geht hervor, daß das Butaquitoliedchen aus den untersten Ständen entsprungen sein muß.

Ein im Norden sehr bekanntes Volkslied ist der Parreño. So nennt man die Bewohner der Minenstadt El Parral. Dieses Lied enthält ein paar Verse, die in verschiedenen Varianten sich in fast allen spanisch-amerikanischen Ländern wiederfinden, Verse, die zweifellos ursprünglich in Spanien gedichtet worden sind: „Mir träumte von zwei Neger, die mich töten wollten, und als ich erwachte, waren es deine zürnenden, schwarzen Augen.“

Auch der Anfang des Liedes ist nicht ungewöhnlich; wenigstens fand ich die Gedanken von der angenehmen Buße, die ein freundlicher Pater auferlegt, in verschiedenen anderen Ländern variiert wieder:

Gestern Abend beichtete ich  
Einem Karmeliterpater,  
Und er legte mir als Buße auf,  
Dein Mündchen rot zu küssen.  
Parreño ja, Parreño nein,  
Parreño, Herr des Herzens mein.  
Parreño, ich sterbe für dich!

Gestern Abend träumte ich,  
Daß zwei Neger mich töteten,  
Und es waren deine schönen Augen,  
Die zürnend auf mich schauten.  
Parreño ja, Parreño nein,  
Parreño, Herr des Herzens mein.  
Parreño, ich sterbe für dich!

O schöne Guadalajara,  
Wer stand doch auf der Brücke  
Mit seiner kleinen Schwarzen in den Armen  
Und dabei ein bischen angetrunken?  
Parreño ja, Parreño nein ... usw.

O schöne Guadalajara,  
Wer war denn in San Pedro  
Und trank so viel Tequila  
In Gesellschaft eines Schwarzen?  
Parreño ja, Parreño nein ... usw.

Guadalajara, die Hauptstadt des Staates Jalisco, gilt als die schönste und eigenartigste Stadt des Landes; sie ist der Ort der Sehnsucht eines jeden Mexikaners. Tequila ist eine Art Branntwein. Besonders zu beachten ist, daß unter den „Schwarzen“, wie die Liebenden sich nennen, nicht etwa Neger zu verstehen sind; denn Neger gibt es im Innern von Mexiko überhaupt nicht. Vielmehr nennen sich die schalkhaften Sänger nur scherzweise so, indem sie auf ihre tiefbräunliche Farbe anspielen. Man erkennt aus dem Inhalt des Liedes, daß es wie das vorhergehende den unteren Volksschichten entstammt.

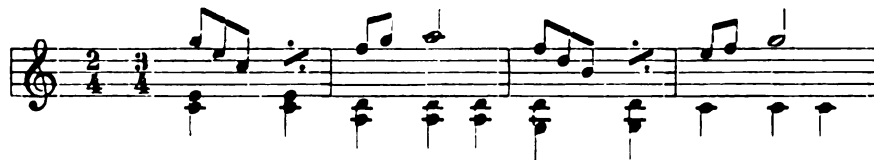
Hier ist der Anfang des Parreño-Liedes:



Die beliebtesten Tänze sind die im  $\frac{3}{4}$  Takt sich bewegenden Jarabes. Sie erinnern durchaus an den spanischen Zapateado (wörtlich Schuhtanz) und werden auch nicht selten so genannt. Tänzer und Tänzerin bewegen sich in grotesk-graziösen Figuren vor- und umeinander, ohne sich jedoch zusammenzuschließen. Die sehr lebhaft, nach allen Richtungen austrillernde Bewegung der Füße ist das Wesentliche des Jarabe. Der Tänzer pflegt seinen großen mit Silbertalern geschmückten Hut seiner Dueña vor die Füße zu werfen, die dann um den Hut herumtanzt. Soll der Tanz beendet werden, so ergreift sie den Hut und stülpt ihn ihrem Caballero wieder auf den Kopf.

Berühmt geworden sind die Jarabes Tapatios, nach den Bewohnern von Jalisco, „Tapatios“, genannt. (Zuweilen nennt man auch alle Bewohner des Innern, von Querétaro nach der Tiefebene zu, Tapatios.)

Nicht selten wird der Jarabe durch eine gemischttaktige Phrase eingeleitet, z. B.:



Der Sänger beginnt mit einer Improvisation, z. B.

Wenn du willst, ziehn wir nach Jerez,  
Um die, um die, um die zu seh'n,  
Die es am besten kann con los piés.

Das heißt: mit den Füßen.

Oder:

Wenn du willst, ziehen wir nach Zapotlan,  
Um die, um die, um die zu seh'n,  
Que hace tan sabroso pan.

Das heißt: die ein so schmackhaftes Brot bäckt.

Welcher Ort unter Jerez gemeint ist, weiß ich nicht zu sagen. Unwahrscheinlich ist die Anspielung auf ein winziges Plätzchen dieses Namens in der Nähe von Tampico. Wahrscheinlicher ist, daß hier wirklich das alte spanische Jerez gemeint ist. Jahrhunderte haben nicht die Erinnerung an diesen aus der Maurenzeit bekannten Ort erlöschen können.

Hier ist die Melodie dieses Liedchens:

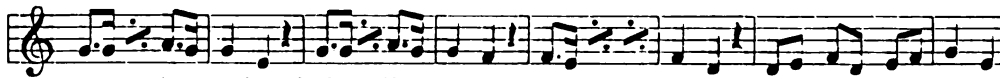


D. C.

Nicht selten wird ein Tapatioliedchen unmittelbar an das andere geknüpft. So hörte ich nach dem mit obigen Improvisationen beginnenden Jarabe ein paar Verse nach der Melodie des Atoleliedchens:

Hab dir doch ein Paar Schuhchen gekauft,  
 Die leider allmählich rot geworden.  
 Zieh sie dir aber an, denn sie sind ja hübsch,  
 Wenn auch schon ein bischen — schäbig.

Die ursprünglichen Verse zum Atole, dessen kindliche Melodie beginnt:



(wonach wieder die vorhergehende Melodie einsetzt)

lauten:

Laßt uns trinken den Atole,	Ja, von diesem Atolito
Männer, Frauen auf dem Land,	Gibt man gerne jedem Kinde,
Denn wenn der Atole gut ist,	Ißt man dazu noch Tamales,
Werden Mädchen leicht pikant.	Gibt's im Leben keine Sünde.

Atole ist ein auf verschiedenartige Weise gebrautes Getränk, Tamales ein aus Mais und Hühnerfleisch in einer Maisblätterhülle gekochtes, sehr wohlschmeckendes Gericht.

Andere naive Verse zum Jarabe Tapatio finden sich in der Severiana:

Ach, welch eine Severiana!	Ach, welch eine Severiana!
Sie stirbt ja de amor [durch Liebe]	Die Äuglein wie schön,
Und darum nimm nur	Ach könnte ich immer
Gehörig Licor. [Likör]	Ihr Bildnis nur sehn.

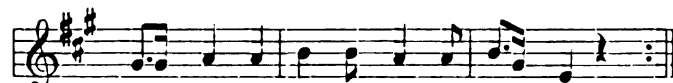
Eine andere Strophe endigt mit einem naiven Reim, der in Mexiko, aber auch allenthalben in den anderen Kreolenländern, fast ohne Variante wiederkehrt:

Si será melon, ó será sandia,  
 Si será de noche, ó será de dia.

Melon ist die Wassermelone, sandia die gewöhnliche gelbe, fleischige Melone. Also:

Ob es Melon ist oder Sandia,  
 Ob es bei Nacht ist oder am Tage.

Natürlich werden solche Verse nur des Reimens wegen gesprochen, denn ein Sinn kann in die Worte nicht gut gelegt werden. Ein bekanntes Tapatioliedchen ist auch das folgende mit den wechselnden Taktarten:



Tapatio von Guadalajara,	Höre nur, höre Mitternacht schlagen,
Gebietet du meines Herzens,	Jetzt fahr' ich spazieren in einem Wagen;
Gib mir 'nen stürmischen Kuß,	Geh' nur, geh', 's ist Mittag eben,
Der aber auch süß ist wie Rahmkäse.	Jetzt will ich genießen mein junges Leben.

Als ich von Guadalajara ging,  
Nahm ich mit mir ein Tapatiomädchen,  
Aber die kleine Schelmin verließ  
Mich schon im nächsten Städtchen.

Lache nur, lache nur mir ins Gesicht.  
Wie sehr ich sie suche, ich finde sie nicht.  
Gehe nur, laufe nur um und um,  
Findst du sie, sag ihr, ich sei nicht so dumm.

Beliebt sind auch burleske Verse und Tänze. Das Vergnügen an der Burleske mögen die Mexikaner von ihren spanischen Vorfahren geerbt haben, doch habe ich auch bei den eingeborenen Indianerstämmen, so besonders bei den Azteken, Sinn für Burleske bemerkt. Hierher gehört der Telele. So nennt das Volk einen Menschen, der am Veitstanz leidet. Beim Singen der folgenden Verse nach der Melodie



karikieren die Tanzenden die konvulsivischen Zuckungen der Kranken:

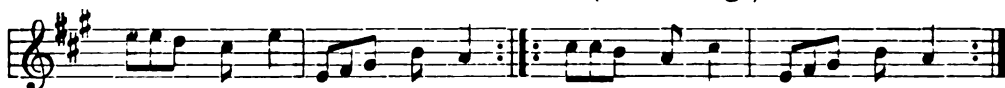
Der Telele ist tot,  
Ach, ach, ach! Der arme Mann!  
Jetzt fährt man ihn zum Begräbnis,  
Fünf Drachen ziehen ihn hernach  
Und ein Fuchs von einem Sakristan ... usw.

Der Teleletanz wird auch gern als ein Teil der sog. Tagarotas-Quadrillen benutzt. Diese sind im allgemeinen der französischen Quadrille nachgebildet, karikieren aber deren Bewegungen. Als erste Nummer dieser Quadrille wird gewöhnlich der Ahualulco



gespielt.

Ein anderer Teil heißt Los Enanos (Die Zwerge):



Dazu werden die Worte gesungen:

Ach wie hübsch sind die Enanos,  
So wie sie tanzen die Mexicanos.  
Die Riesen vereinen  
Sich mit den Kleinen ... usw.

Je nach dem Inhalt der Zeilen recken sich die Tänzer bald auf wie Riesen, bald ducken sie sich wie Zwerge.

Ein an der Küste und im Tiefland beliebtes Liedchen ist die Manta. Man singt und man tanzt die Manta mit besonderer Pikanterie in Guanojuato:



Willst du gut die Manta singen,	Laß uns zu Bette geh'n,
Wird es dir allein gelingen,	Laß uns jetzt schlafen gehn.
Ja, Mariquita, ja,	Du voran mit der Manta fein, <sup>1)</sup>
Mit etwas Grazia, mit etwas Grazia!	Ich mit dem Lämpchen hinterdrein,
Und mit noch etwas, und mit noch etwas,	Ja Mariquita, ja Mariquita,
Ja, Mariquita!	Lustig soll's sein!

Ein an der Nordgrenze und an den Küsten sehr beliebtes Lied ist die Petenera. Also wieder eine Erinnerung an Spanien! Auch die Melodie erinnert fraglos an das andalusische Schwesterlein<sup>2)</sup>:



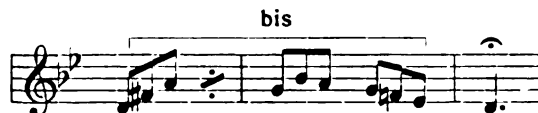
Wer hat dich in die Welt gesetzt, Petenera,  
Und wußte dir keinen Namen zu geben?  
Er hätte dich nennen müssen  
O Soledad, Soledad! [Einsamkeit]  
Denn durch das Verderben der Menschen  
Bist du in die Welt gekommen . . . usw.

Wie zu dem andalusischen Liede werden zur mexikanischen Petenera viele Strophen gesungen und improvisiert, in die einen Sinn zu legen oft schwer ist.

Als Zwischenspiel zwischen den einzelnen Strophen dient gewöhnlich die Phrase:



Der Schluß wird von den Kennern gern dem andalusischen gleich gesetzt:



An Kinderliedern sind die Kreolen im allgemeinen nicht reich. Kaum daß das kleine Volk imstande ist zu singen und Verse zu behalten, so singt

<sup>1)</sup> Hier rufen die Zuschauenden laut: Manta!

<sup>2)</sup> Diese durch die Tradition wachgehaltenen „Erinnerungen“ gehören zu den seltenen Ausnahmen der kreolischen Tonkunst.

es Liebeslieder. Dennoch gibt es einige Kinderlieder, und unter diesen ist Pica Perico über ganz Mexiko verbreitet. Jedem Kinde wird es von seiner Mutter vorgesungen. Perico nennt man eine kleine Papageienart, die überall in den Tropen vorkommt, und die von dem jungen Volk gern gehalten wird. Man kennt sie bei uns unter dem Namen Wellensittige. Der Refrain des Liedes lautet:



d. h. wörtlich: Pick doch, Perico. Im übrigen werden naive Kinderworte im Text gesungen, z. B.

Ach Herrin, Ihr Periquito  
Will mich zum Bache führen,  
Aber ich will's nicht haben,  
Denn da sterb' ich vor Kälte.  
Pick doch, pick doch, pick doch, mein Vöglein.  
Pick doch, pick doch, pick deine Schwester usw.

Unter den Volksliedern sentimentalen Charakters sind die „Mañanitas“ und die weiter unten folgende „Golondrina“ die bekanntesten.

Die Mañanitas, d. h. früher Morgen, auch Amapola genannt, stammt aus dem Süden des Landes. Es ist ein schwung- und gefühlvolles Liedchen, halb Romanze, halb Serenade, in dem der Liebhaber ein Mädchen aus dem Buschland von Tepic besingt bzw. zu ihr singt. Auf die Melodie



folgt der hübsche Refrain



mit den Worten „despierta, mi bien, despierta“ (wach auf, mein Lieb, wach auf). Der Text lautet:

Der frühen Morgen, die so fröhlich  
Ich mit dir verbracht,  
Sei immer, mein Liebchen,  
Sei immer gedacht.  
Erwache, mein Lieb, erwache,  
Schon bricht der Tag herein,

Der Mond ist schon verschwunden,  
Es singen die Vögelein. [Tepic,  
Amapolita, Geliebte, von den Llanos von  
Wenn du noch nicht verliebt bist,  
Verlieb dich in mich!  
Erwache, mein Lieb . . . usw.



Während sich bei den bisher angeführten Liedern die weit zurückliegende Zeit ihres Entstehens gar nicht feststellen läßt, mögen nun einige aus neuerer Zeit folgen, die inzwischen ebenfalls zu Volksliedern geworden sind.

Da ist die Pasadita, ein Liedchen, das aus den 1840er Jahren stammt und um die Zeit des Krieges Mexikos mit den Vereinigten Staaten (1840) in den Grenzlanden entstanden sein muß:



Der etwas frivole Text lautet:

Eine von jenen „Margueriten“,  
Die unter dem Torweg wachsen,  
Fuhr mit ihrem Yankee spazieren.

Er nannte sie sein süßes Äffchen.  
Alles ganz gut,  
Doch auf der Spazierfahrt:  
Lirum, lirum la ... usw.

Die vorher erwähnte über ganz Mexiko bekannte Golondrina (Die Schwalbe), ein echter „romance mejicano“, muß Ende der 70er Jahre oder spätestens zu Anfang der 80er Jahre entstanden sein. Die erste in meinem Besitz befindliche Ausgabe nennt als Textdichter Niceto de Zamacois, als Komponisten Narcizo Serradell. Obschon die späteren Veröffentlichungen die Golondrina als Volkslied anführen, ohne Angabe der Verfasser, kann ich jene Namen kaum als Pseudonyme ansehen. Die schöne, getragene Melodie, die meist zweistimmig gesungen wird,




ist nicht sonderlich charakteristisch für kreolische Musik. Der Text lautet:

Wohin fliegt wohl, flüchtig und ermüdet,  
Die Schwalbe, die dort sich erhebt im Gelände?  
Ach, wenn sie im Wind ihren Weg verfehlte  
Und Obdach suchend es nirgends fände!  
Dicht neben meinem Lager will ich ein Nest ihr bauen,  
Und friedlich will ich neben ihr liegen.  
Auch ich bin ja verloren in diesem Land,  
O heil'ger Himmel! und kann nicht einmal fliegen!

Auch ich verließ mein vergöttertes Vaterland,  
 Das Haus meiner Kindheit und all mein Glück.  
 Nun irre ich umher voller Angst und Sorgen,  
 Und nimmer kehr' ich zur Heimat zurück.  
 O Wanderschwalbe, geliebtes Vöglein,  
 Mein Herz schlägt wie das deine fein,  
 Ich hör' dich singen, traute Freundin,  
 Gedenk der Heimat und wein' und wein'.

Der spanische Text, ein Akrostichon, ergibt aus den Anfangsbuchstaben der beiden Strophen die Worte: Al objeto de mi amor (dem Gegenstand meiner Liebe).

Eine der herrlichsten Blumen der choreographischen und vokalen Kunst Mexikos ist gewiß die Habanera, von der wir weiter oben schon kurz sprachen. Sie stammt, wie schon ihr Name sagt, aus Habana, der Hauptstadt von Kuba. Es ist bekannt, daß die eingeborene indianische Bevölkerung auf den westindischen Inseln, das gutmütige schwache Völkchen der Karaiben, das etliche Millionen Seelen zählte, noch zur Zeit der Konquista ausstarb. Zur Fortsetzung der Fronarbeit wurden nun Neger aus Afrika eingeführt. Man kennt ja die an Fanatismus grenzende Liebe der Neger zur Kunst der Töne, obgleich die Eigentümlichkeit ihrer Musik weniger in den Tönen als in den überaus reizvollen Rhythmen zu suchen ist. Eine ganze Anzahl dieser Rhythmen ging über in die Musik der westindischen Kreolen, so vor allem einer der einfachsten: . Das ist eben der Rhythmus der Habanera.

Von Habana bzw. Kuba breitete sich die Habanera über die übrigen Antillen aus und fand auch in allen anderen Ländern des romanischen Amerika willkommene Aufnahme. Der Habaneratanz (meist Danza genannt, obgleich man unter diesem Namen ursprünglich einen Tanz mit weit komplizierteren Rhythmen verstand) wird, dem Tropenklima entsprechend, äußerst langsam gespielt und mit graziösen Seitwärtsbewegungen aus den Hüften getanzt.

Zum Habaneratanze wird niemals gesungen. Indessen wird zuweilen die Monotonie des Tanzes in einzelnen Takten (z. B. bei Fermaten) durch kleine Capricen unterbrochen. Man ruft z. B. recht schmachkend Ay, Ay! oder singt einzelne Worte, oder, wie ich es bei einer Habanera an der Westküste kennen lernte, die Tanzenden ahmen, nachdem die Musik plötzlich zu spielen aufgehört hat, das schmatzende Geräusch eines Kusses nach, was natürlich viel Heiterkeit hervorruft; aber sofort — nach der Unterbrechung eines Taktes — setzt die Musik wieder ein und die Tänzer bewegen sich wieder im feierlichen Hüftenschritt.

Natürlich wird die Habanera in Mexiko längst nicht mehr als fremder Import empfunden. Obwohl im Grunde genommen ein Tanz der besser

situierten Kreise, ist sie doch auch dem Niedrigsten bekannt und mag auch hier und da vom Volke getanzet werden. Vor allem aber ist sie der Tanz der Salons, der Tanz par excellence auf allen großen und kleinen „reuniones“. Unter besonderen Bedingungen wird sie auch öffentlich, im Freien, getanzet. So entstand zu Anfang der 1880er Jahre in der Hauptstadt eine Habanera „A media noche“, d. h. um Mitternacht, die bald zu den beliebtesten danzas zählte und von der banda municipal viel gespielt wurde. Da kam es häufig vor, wenn um Mitternacht das Publikum aus den Theatern kam und nach der Schwüle des Tages in der angenehmen Temperatur des späten Abends auf der Plaza mayor promenierte, wo in den herrlichen Anlagen die Banda noch musizierte, daß vom Publikum die Habanera „A media noche“<sup>1)</sup> begehrt wurde. Die Musik spielte dann auf, und die vornehmen Caballeros legten ihre Arme um die Hüften ihrer graziösen, mit der Mantilla bekleideten Frauen, die roten sinnlichen Mozos aus dem Volke umschlangen ihre Genossinnen, und nach den berückenden sentimental Klängen dieser Habanera bewegten sich die Paare im feierlich langsamen Rhythmus. Goß dann noch der Vollmond der Tropen sein hell-silbernes Licht auf die unter den Palmen lautlos sich bewegende Menge, so ergab dies ein Bild, dessen Schönheit kaum zu beschreiben ist.

Wenn nun aber zum Habaneratanze nicht gesungen werden kann, so gibt es doch unzählige Lieder, die nach ihrem Rhythmus gesungen werden. Man nennt sie auch kurzweg Habaneras. Die Texte zu diesen Liedern stehen auf einer etwas höheren dichterischen Stufe als die der echten urheimischen Volkslieder; wenigstens versucht in ihnen der Dichter, mag es ihm auch nicht immer gelingen, einen künstlerischen Grad zu erreichen.

Eine Habanera, die ich an der Westküste hörte, und zwar von der Dame, die darin besungen wurde, war La Perla de Mazatlan:



Der Text lautet:

Wie, holdes Mädchen, lächelst du lieblich,  
Du Wonne des reichen Iman!  
Drum nennen dich alle Rosa,  
Die schöne Perle von Mazatlan.

Ach, falsch ist all dein Wähnen,  
Engel du meiner Träume!  
Laß deine Tränen, schau meinen Schmerz,  
Der mich bedrückt und der mich beglückt,  
Ach du, mein Herz!

<sup>1)</sup> Diese Habanera wie auch noch zahlreiche andere hier in abgekürzter Form notierten Tänze und Lieder finden sich in Heft I (Mexiko) meines Sammelwerkes „Stimmen der Völker“ (Berlin, Rob. Lienau).

Iman bedeutet Magnat. — Dieses Lied dürfte etwa um das Jahr 1880 entstanden sein.

Eine andere Habanera, in welcher der für diese Gattung bezeichnende Wechsel von Dur und Moll sehr schön auftritt, hörte ich, als ich in Begleitung eines deutschen Schullehrers einen Spaziergang durch die Palmenhaine von Orizaba machte. Ein kleiner, etwa neunjähriger Knabe sang dieses liebesbrünstige Liedchen. Während ich die Noten aufschrieb, notierte mein Begleiter die Worte. In dem Liede heißt es im ersten Teil (Moll):

Begl. Füllstimmen      Bässe      Mel.:

usw.      usw.

rall.

Weiß nicht zu sagen,  
Was in der Seele ich so tief fühle,  
Weiß nicht, ob all das Leiden  
Mich über mein Weh trösten wird.

Komm, lösche das Feuer,  
Das in meiner Brust wütet;  
Ich flehe dich an,  
Vergiß mich nicht, mein Lieb!

Darauf im zweiten Teil (Dur):

usw.

usw.

Komm in meine Arme,  
Herrin du, Engel meiner Liebe.  
Ich bete dich an,

Lieb' dich von ganzer Seele.  
Komm und tröste dieses Herz,  
Das traurig weint in seinem Schmerz.

Schließen wir nun den Kranz mexikanischer Lieder mit einer der kostbarsten Blumen, die in der neuen Welt erblüht ist, die sich durch ihre Schönheit, ihren Schwung und nicht zuletzt durch ihre Pikanterie die ganze Erde erobert hat, mit der allbekannten „Paloma“:

usw.



Es ist für den deutschen Leser, dem Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit in der Behandlung von Dingen angeborene Eigenschaften sind, kaum verständlich, daß die Anfangsgeschichte dieses Liedes, von dem feststeht, daß es noch nicht länger als 50 Jahre existiert, in ein mystisches Dunkel gehüllt ist. Erst wer sich mit dem Wesen der Kreolen vertraut gemacht hat, wer sich mit erwärmt hat an dem prasselnden Strohfeuer ihres Enthusiasmus, wer die so starke, aber ach so schnell verfliegende Glut mitgefühl hat, die sie für erhabene Dinge empfinden, wird das begreifen.

Man möchte fast behaupten: Je größer die Sensation, um so schneller wird sie vergessen. Und eine Sensation war die „Paloma“, von der ich noch im Jahre 1884, als ich Mexiko zum ersten Male besuchte, also als die „Paloma“ sich noch in den „Zwanzigern“ ihres Erdendaseins befand, einen deutlichen Nachhall verspürte. Wer aber die Sängerin war, die, vom Volke auf Händen getragen, sie zuerst gesungen, in welchem Jahre das geschah, und vor allem, wer die „Paloma“ geschaffen, die Musik, die Dichtung, — das war verweht, vergessen.

Als ich auf den Namen Yradier, den verschiedene Ausgaben trugen, als den Komponisten hinwies, zuckte man mit den Achseln. Es war bekannt, daß der Name Yradiers, des fruchtbaren spanischen Habanera-Komponisten, oft vorgeschoben wurde, wenn es galt, das Erzeugnis eines Unbekannten zu lanzieren. Die „Paloma“ sollte aber vor allem etwas Ur-mexikanisches sein; nur ein Mexikaner könnte sie komponiert haben, hieß es.

Erst vor kurzem ist es mir gelungen, den Schleier, der die Entstehung und die Jugendtage der „Paloma“ verhüllte, etwas zu lüften. Danach kann es kaum mehr einem Zweifel unterliegen, daß Yradier tatsächlich der Komponist des Liedes, wenigstens des Hauptteiles, ist.

Sebastian de Yradier, geb. 20. Januar 1809 in Sauciego, gest. 6. Dezember 1865 in Vitoria (beide Orte in der Provinz Alava in Spanien), ist einer der erfolgreichsten Liederkomponisten Spaniens im nationalen Stile gewesen. Kein Zweiter meisterte wie er die „Americana“, wie man die Habanera in Spanien nennt. Von ihm rührt übrigens auch die bekannte Habanera, die Bizet für seine „Carmen“ verwandte, Note für Note her. Können wir nun, wie gesagt, ohne Zögern heute den Namen des Komponisten nennen, so ist leider der des Dichters der reizend-frivolen „Paloma“-verse nicht mehr festzustellen.

Olavaria y Ferraris, der Verfasser des Werkes „Historia del teatro en Méjico“, ebenso andere Zeugen jener Zeit behaupten, daß auch der Text von Yradier herrühre. Das halte ich für möglich, aber keineswegs für sicher. Es steht allein fest, daß Yradier im Jahre 1861 mit General

Chacon von Spanien nach Kuba kam. Ungewiß ist, ob er von hier aus das nahe Mexiko, das um die damalige Zeit eine verführerische Anziehungskraft besonders auf das Theatervolk ausübte, besucht hat. Dafür scheint mir, vorausgesetzt, daß Yradier als Textdichter in Betracht kommt, die Anfangszeile des Liedes („Als ich Habana verließ“) und gleich darauf die Erwähnung der „Guachinanga“ (sprich: huatschinanga), die dann im Mittelpunkt des Liedes bleibt, zu sprechen.

Ob Yradier auch eine mexikanische Melodie benutzt hat, wie einige Mexikaner behaupten, läßt sich nicht nachweisen. Sicher jedoch ist, daß der Schluß, der von den Österreichern handelt, erst später hinzugedichtet worden ist. Wer aber hat diesen Schluß komponiert? Auch Yradier?



Hat man dir nicht erzählt,  
Daß die Österreicher . . . usw.

Ich habe die Empfindung, daß dieser Schluß, die Melodie wie die Worte, nachdem die berückende Melodie des Hauptteiles auf fruchtbaren Boden gefallen, unmittelbar aus dem mit Politik durchtränkten Volke heraus geboren wurde.

Es heißt, daß das Lied zuerst in Spanien verlegt wurde; doch ist auf alle Fälle sehr frühzeitig eine Ausgabe bei Nagel Succ., einer inzwischen eingegangenen Firma in Mexiko, erschienen. Nach der sehr flüchtigen Niederschrift dieser ersten Ausgaben zu urteilen, die in Europa anstandslos nachgedruckt wurden, dürfte der Komponist seiner Schöpfung kaum großen Wert beigemessen haben.

Tatsächlich wurde von der „Paloma“ zunächst in Spanien noch keine Notiz genommen. In Mexiko aber schlug das Lied ein. Auch dieser Umstand veranlaßt mich zu dem Glauben, daß Yradier es in Mexiko komponiert hat, und daß die Melodie und der Text (außer der „Guachinanga“ und der später hinzugefügten Coda) noch andere geistige Berührungspunkte mit dem mexikanischen Volk hatten.

Auch der Name der Sängerin, die die „Paloma“ kreierte, steht nunmehr fest. Es war Concha Mendez, die mit der Truppe des spanischen Dichters Zorilla im Jahre 1863 nach Mexiko kam (vermutlich von Kuba her), und sie hat das Lied zum ersten Male mit größter Wahrscheinlichkeit im gleichen Jahre im Teatro Nacional der Hauptstadt gesungen. Die Wirkung soll eine unbeschreibliche gewesen sein. Wie gesagt, wurde mir noch nach mehr als 20 Jahren der Enthusiasmus des Publikums von Zeitgenossen geschildert. Die Sängerin wurde angebetet, vergöttert. Es heißt, daß die „Paloma“ im Jahre 1865 am populärsten war und allgemein vom Volke gesungen wurde. Während der damaligen Revolution bildeten sich in allen Teilen des Landes die verschiedensten Parteien, deren eine „La

„Paloma“ als Kampflied (!) sang. Aber nicht zu allen Zeiten war die „Paloma“ so beliebt. Nach dem Siege der Revolution und dem Tode Maximilians sang Concha Mendez eines Abends wie so oft im Teatro Nacional dieses Lied. Der Pöbel piff und zischte und verlangte das Lied „Mamá Carlota“. Concha Mendez weigerte sich aber entschieden, das Schmählid auf die unglückselige Kaiserin, von der sie nur Gutes erfahren hatte, zu singen, und verließ die Bühne.

Man kann nicht umhin, von der „Paloma“ zu sprechen, ohne Maximilians und seiner Gemahlin Charlotte zu gedenken, deren besondere Vorliebe für dieses Lied mir im Jahre 1884 von Zeitgenossen jener Epoche wiederholt verbürgt wurde, obschon sich heute dieser Tatsache niemand mehr zu erinnern weiß. Übrigens besitzen die Angehörigen der kürzlich verstorbenen Concha Mendez ein Bild des Kaiserpaares, das die Widmung trägt: „Der Sängerin der Paloma, Maximilian, Charlotte.“ Eine vielverbreitete Legende, die in verschiedenen Varianten berichtet wird, sehe ich mich freilich genötigt, zu zerstören oder doch mit einer Reihe von Fragezeichen zu versehen: weder die Behauptung, daß Maximilian sich als besondere Gnade erbeten hatte, dieses Lied in den Stunden vor seinem Tode zu hören, noch die Erzählung, daß die Militärkapelle die „Paloma“ spielte, als die Kugeln den Kaiser und seine Getreuen niederstreckten, läßt sich aufrecht erhalten. Die damaligen Zeitungen bringen darüber nichts; alte Militärs, unter ihnen ein General, der zu der Wachmannschaft des Klosters, in dem Maximilian gefangen saß, gehörte, erklärten dem Leiter des mexikanischen Staatsarchives, daß diese Legenden jedes glaubwürdigen Hintergrundes entbehren, und daß das Singen unter den damaligen Verhältnissen eine Unmöglichkeit war. Durch das österreichische Gefolge des Kaisers kam die „Paloma“ zuerst nach Wien und nahm von hier ihren Siegesflug über alle Länder der Erde.

Alle gereimten Übertragungen des „Paloma“-Liedes, die bisher veröffentlicht wurden, sind zurückzuweisen. Sie sind teils banal, teils aus anderen Gründen untauglich. Um die Naivität des Originals unangetastet zu lassen, gibt es nur eine Möglichkeit: die wörtliche Übersetzung.

Der hier folgenden Übersetzung sei vorausgeschickt, daß man unter „Guachinanga“ die Frauen der Hauptstadt von Mexiko versteht. Die kleine Phrase im Original „allá voy yo“, wörtlich „dahin gehe ich“, kann natürlich auf diese Weise nicht übersetzt werden. Ich schlage vor: so mach' ich's eben! oder: ja, ja, so geht's!

1. Als ich Habana verließ, Herrgott ja,  
Hat mich niemand gehen sehen, höchstens ich selber.  
Eine schöne Guachinanga, ja ja, so geht's,  
Kam hinter mir her, jawohl mein Herr!  
„Wenn an dein Fenster eine Taube kommt,  
Behandle sie zärtlich, denn ich bin's ja.“

Erzähl' ihr von allen, die ich geliebt in meinem Leben,  
Schmück' sie mit Blumen, die ich gern habe.“

„Ach mein Liebchen, ach ja,  
Ach schenk' mir deine Liebe.  
Ach folg mir, mein Liebchen,  
Dahin, wo ich wohne.“

Hat man dir nicht das famose Kuvert gezeigt,  
Das die Österreicher meinem Herrn geschenkt?  
Darinnen stand auf einem gestempelten Zettelchen,  
Daß der Krieg nun zu Ende ist,  
Und drei Oblaten haben sie aufgeklebt,  
Fest, fest aufgeklebt??

2. Den Tag, wo wir uns heiraten, Herrgott ja,  
Und in der Woche, wo wir dann fort müssen,  
Wie werden wir lachen!  
Wir beide verlassen so nett zusammen die Kirche, Herrgott ja!  
Und dann gehen wir schlafen.  
„Wenn an dein Fenster . . .“ usw.
3. Wenn der kleine Propst uns segnet  
In der Kathedrale, ja, ja, so geht's,  
Dann werd' ich dir das Händchen mit vieler Liebe geben,  
Und dem Pater zwei Ohrfeigen.  
„Wenn an dein Fenster . . .“ usw.
4. Wenn es dann Zeit ist, Herrgott ja,  
Nachdem wir doch verheiratet sind, jawohl, mein Herr,  
Werden wir zum mindesten sieben haben, und o Schrecken!  
Fünfzehn kleine Guachinangas, ja, ja, so geht's!  
„Wenn an dein Fenster eine Taube kommt . . .“ usw.



---

# BEETHOVEN UND ANTON REICHA

VON DR. ERNST BÜCKEN IN MÜNCHEN

---

Einer der ältesten Freunde Beethovens aus der Bonner Zeit, der dem Meister auch noch in Wien lange recht nahe stand, war der später in Paris zu großer Berühmtheit gelangte Anton Reicha, zu dessen Schülern Berlioz, Liszt und César Franck gehörten. Er war im Jahre 1770 in Prag geboren und wurde schon früh von seinem Onkel Joseph Reicha in verschiedenen Zweigen der Musik unterrichtet. Als dieser treffliche Künstler vom Kölner Kurfürst Maximilian Franz im Jahre 1785 nach Bonn berufen wurde, um die Leitung der kurfürstlichen Kapelle zu übernehmen, brachte er seinen Neffen Anton mit dorthin und verschaffte ihm eine Stelle als Flötenspieler in ihr. Seit dieser Zeit datiert die Bekanntschaft Beethovens und Reichas, die sehr bald zu herzlicher Freundschaft der beiden gleichalterigen und nach gleichen Zielen strebenden jungen Leute wurde. Daß Reicha seine kompositorischen Studien mit Beethoven zusammen bei dessen damaligem Lehrer Neefe betrieb, wissen wir durch das Zeugnis der beiden Schüler Reichas, Berlioz und Delaire. Neefe war kein gewöhnlicher Durchschnittsmusiker, der sich damit begnügte, seinen Schülern das ihnen notwendige musikalisch-technische Rüstzeug zu verschaffen. Wie er selbst sich eine gediegene wissenschaftliche Bildung erworben hatte, so suchte er auch den Gesichtskreis der Lernenden dadurch zu erweitern, daß er sich mit ihnen über literarische und philosophische Fragen unterhielt. So erscheint es nun nicht unwahrscheinlich, daß Neefe in seinen Schülern Beethoven und Reicha den Wunsch erregte, ihre wissenschaftlichen Kenntnisse zu erweitern und an der neugegründeten Bonner Universität zu studieren. Am 14. Mai 1789 lassen sich die beiden Freunde, gemeinsam mit dem zu ihrem Kreise gehörenden Carl Ferd. Kugelgen, als studiosi philosophiae immatrikulieren. Die für die Beurteilung des Bildungsganges Beethovens äußerst wichtige Nachricht, die sich in den handschriftlichen Personalverzeichnissen der Bonner Universität befindet, und die bisher merkwürdig genug zahlreichen Forscheraugen entgangen ist, lautet:

Nomina Cognomina	Patria	Facultas	Matricula
Ludovic van Beethoven	Bonn	philos.	14. Maji —89
Carl Ferd. Kugelgen	Bacharach	philos.	14. Maji —89
Anton Reicha	pragensis	philos.	14. Maji —89

Die Studienordnung für die Philosophen bedingte, laut „Entwurf des Akademieraths über Einrichtung der Studien vom 23. September 1786“ ein zweijähriges Studium, und zwar: Erstes Jahr Logik, Metaphysik und Naturrecht; Zweites Jahr Physik und die reine Mathematik, nebst dem die praktische Philosophie.

Von den Vorlesungen, die für unsere beiden Künstler in Frage kommen können, nenne ich besonders: Logik und Metaphysik, gelesen von Dr. van der Schüren im Winter 1789; die „Kantische Philosophie“ von demselben im Sommer 1790; Theorie der Redekunst und griechische Literatur nach Eschenburg, gelesen von Dr. Schneider; Moralphilosophie von Dr. Abel; außerdem verschiedene mathematische Vorlesungen.

Von Reicha steht es nach den Aussagen seiner Schüler Delaire<sup>1)</sup> und Kastner<sup>2)</sup> fest, daß er mit regem Eifer den Vorlesungen gefolgt ist. Noch in späteren Jahren pflegte der Pariser Conservatoireprofessor seinen Schülern zu erzählen, wie wertvoll seine philosophischen und mathematischen Studien ihm insbesondere für das Verständnis des Aufbaues und der Logik der musikalischen Formen gewesen seien. Mit besonderer Hingabe hat sich Reicha damals in das Studium der aufsehenerregenden Philosophie Kants versenkt, was Delaire in der biographischen Studie über seinen Meister bezeugt.

Eine weitere, für uns bedeutend wichtigere Frage ist nun die: In welchem Verhältnis stand der studiosus Beethoven zur alma mater? Hat er gleich seinem Freunde Reicha aus der so günstigen Bildungsmöglichkeit für sich Nutzen ziehen können? Eine schriftliche oder mündliche Äußerung Beethovens hierüber kennen wir leider nicht. So müssen die Tatsachen ihre Stelle vertreten. Als eine solche tritt uns nun die Kenntnis der Kantschen Philosophie in den Aufzeichnungen des Meisters entgegen. Daß er eine die Kantsche Moralphilosophie gleichsam konzentriert enthaltende Stelle sich aufnotierte, wie die: „Das moralische Gesetz in uns und der gestirnte Himmel über uns“, bezeugt sein tiefes Eindringen in den Geist des großen Philosophen. Es dürfte ohne weiteres einleuchten, daß Beethoven dieses mindestens am leichtesten durch den Vortrag eines akademischen Lehrers damals erlangen konnte. Wenn wir annehmen, daß der junge Künstler im Sommer 1790 einen Einblick in das Kantsche System getan hat, wird es auch jetzt verständlicher, warum er sechs Jahre später seinem Freunde Wegeler, der ihn zum Besuche von Vorlesungen über Kant aufforderte, eine abschlägige Antwort gab.<sup>3)</sup> Wir werden nicht mit Wegeler den Schluß ziehen, daß der Meister für Wissensgebiete die nicht mit seiner Kunst zusammenhingen, kein Interesse bezeugte, daß lediglich „sein Wissen Schaffen war“. Beethoven hat sich selbst in entgegengesetztem Sinne geäußert, in einem Brief an Breitkopf & Härtel vom 2. November 1809, in dem er sich rühmt, daß er sich „von Kindheit an“

<sup>1)</sup> Delaire, Notice sur Reicha. Paris 1837 S. 4.

<sup>2)</sup> Kastner, Reicha. Biogr. Skizze in Gaßners Zeitschr. für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten. Karlsruhe 1845 S. 119.

<sup>3)</sup> Biogr. Notizen über L. van Beethoven von Wegeler und Ries, Neudruck von Kalischer 1906 S. 205f.

bestrebt habe, „den Sinn der Bessern und Weisen jedes Zeitalters zu fassen; Schande für einen Künstler, der es nicht für Schuldigkeit hält, es hierin wenigstens soweit zu bringen“. Halten wir diese Worte Beethovens mit der Äußerung Reichas zusammen, nach der die beiden Freunde „in ihrer Jugend immer beisammen“ und „verbündet wie Orestes und Pylades“<sup>1)</sup> gewesen sind, so können wir wohl annehmen, daß nicht nur Reicha es war, dem die Studien an der Bonner Universität Nutzen fürs Leben brachten. Hier, und nicht erst später, dürfte Beethoven das Fundament zu seinen philosophischen und literarischen Kenntnissen gelegt haben.

Zwei Jahre, nachdem Beethoven sich dauernd in Wien niedergelassen hatte, kehrte Reicha der rheinischen Residenz den Rücken und wandte sich nach Hamburg. Weder dort noch in Paris, wo er sich darauf über zwei Jahre aufhielt, fand er einen geeigneten Wirkungskreis. So richtete auch er seine Schritte zur „Hauptstadt der deutschen Musik“, nach Wien, wo er um die Mitte des Winters 1801 bis 1802 eintraf und natürlich die freundschaftlichen Beziehungen zu Beethoven wieder erneuerte. Bisher wurde der Zeitpunkt, wann dies geschah, von den Beethoven-Biographen, nach Thayer's Vorgang, zu früh angesetzt. Beethoven schrieb am 1. Juni 1801<sup>2)</sup> an seinen Freund Amenda: „... Jetzt ist zu meinem Trost wieder ein Mensch hergekommen, mit dem ich das Vergnügen des Umgangs und der uneigennützigen Freundschaft theilen kann, er ist einer meiner Jugendfreunde.“ Thayer bezog nun diesen Ausspruch Beethovens auf Anton Reicha, und er fand mit seiner Behauptung Glauben, der erst in neuester Zeit Riemann in der Neubearbeitung des Thayer'schen Werkes mit der Forderung von stärkern Beweisen entgegentrat.<sup>3)</sup> Er will die Äußerung Beethovens auf Stephan von Breuning bezogen wissen. Jedenfalls wird seiner Ansicht jetzt beizupflichten sein, da ich nachweisen kann, daß Reicha überhaupt nicht als der von Beethoven gemeinte „Mensch“ und Jugendfreund mehr in Betracht kommen kann, da er sich zu der fraglichen Zeit — Juni 1800 oder 1801 — noch in Paris aufhielt. Den Beweis dafür liefert ein Brief Reichas vom 7. fructidor des 9. Jahres an den Komponisten J. Pleyel.<sup>4)</sup>

Das erste deutliche Zeichen, daß Beethoven und Reicha sich wieder nahegetreten waren, gibt erst der Brief Beethovens an Zmeskall vom November 1802. Er läßt auf gemeinsames Musizieren der Freunde schließen, und die Tatsache, daß Reicha zugegen war, als ein „fremder Franzose“ bei Beethoven vorsprach, deutet darauf hin, daß er, wie in ähnlichen Fällen

<sup>1)</sup> Mitgeteilt von Kastner (a. a. O.) S. 120.

<sup>2)</sup> Kalischer (Beethovens Sämtliche Briefe, 2. Auflage, 1909) setzt den Brief in das Jahr 1800.

<sup>3)</sup> L. van Beethovens Leben, 2. Auflage 1910, II. S. 285 Anmerkung.

<sup>4)</sup> Veröffentlicht in meiner Biographie Reichas. München 1912.

bei seinem väterlichen Freunde Haydn, auch hier Dolmetscherdienste leistete. Reicha verkehrte viel im Beethovenschen Kreis, aber seinem treuen Bonner Jugendgefährten stand er von allen Bekannten am nächsten. Er sagt selbst: „Nach achtjähriger Trennung sahen wir uns in Wien wieder, und hier theilten wir uns alles mit, was uns beschäftigte.“<sup>1)</sup>

Ebenso wichtig als dieses Bekenntnis Reichas sind uns zahlreiche Zeichen in den Werken der beiden Künstler, die uns dartun, daß sie sich wie als Menschen überhaupt, so auch als Musiker nahegestanden haben. In den Kompositionen Reichas, besonders aus der Wiener Zeit, ist die Einwirkung der Beethovenschen Tonsprache häufig erkennbar, ebenso finden wir vereinzelte Anklänge an Reichas Musik bei Beethoven, z. B. im „Fidelio“. Doch ist solchen Reminiszenzen nicht allzu großes Gewicht beizulegen, und die Geschichte ist solchen Tatsachen gegenüber meist mit Recht zur Tagesordnung übergegangen. Mehr Beachtung verdient vielleicht, daß Reicha gleichzeitig mit Beethoven die Sonatenform in seinen Klavierwerken durch Häufung von Themen, Auslassung des Seitensatzes und Einführung von neuen Gedanken in der Durchführung lockert, oder daß er in einer Symphonie vom Jahre 1800 — wie eine Vorahnung der Neunten — die Themen vorangegangener Sätze in einem spätern Satz anklingen läßt. Von prinzipieller Bedeutung ist es jedoch, daß in Reichas Kompositionen eine Eigentümlichkeit der ganzen „modernen“ Musik, die Ausnützung der Terzverwandtschaft, ich darf wohl sagen: zum ersten Male eine hervorragende Rolle spielt. Bisher ist das Verdienst, die Terzverwandtschaft für die praktische Komposition zuerst voll ausgenutzt zu haben, von den Historikern Beethoven zugeschrieben worden.<sup>2)</sup> Es kann jedoch keinem Zweifel unterliegen, daß seinem Jugendfreund Reicha dieses Vorrecht zukommt. Die Gegenüberstellung terzverwandter Tonarten, die bei Beethoven doch ein nur sparsam ausgenutztes Reizmittel blieb, hat Reicha schon in seinen Jugendwerken, besonders aber in einem der Hauptwerke, den 1803 veröffentlichten (Haydn gewidmeten) 36 Fugen für Klavier geradezu zum Prinzip erhoben. Hier zeigt sich der junge Meister als Harmoniker von solcher Kühnheit und Neuheit, wie er zu damaliger Zeit sicher nicht seinesgleichen hatte. Es ist bezeichnend für den spätern Lehrer Liszts und Berlioz', daß er schon damals klar erkannte, daß mit dem „Geheimnis der feinern Ausweichungsart eine neue Epoche gegenwärtig emporsteigt“.<sup>3)</sup> Das vorhin erwähnte Fugenwerk bildete, 17 Jahre nachdem Beethoven und Reicha sich für immer getrennt hatten, den Gegenstand einer Unterhaltung

<sup>1)</sup> Kastner S. 120.

<sup>2)</sup> Vgl. Riemann, Große Kompositionslehre I S. 481, und neuestens E. Schmitz, Harmonielehre S. 87.

<sup>3)</sup> Reicha, Philosophisch-praktische Anmerkungen. Autograph in der Bibliothèque du Conservatoire-Paris.

zwischen Beethoven und dem englischen Organisten Sir G. Smart. Es ist das letzte Zeichen, daß der Meister seines Jugendgenossen gedenkt. Der Tadel, den Beethoven damals über die Komposition aussprach, bezog sich, wie wir aus einem Brief an Breitkopf & Härtel vom 18. Oktober 1802 wissen, hauptsächlich auf die Verletzung der Form der Fuge. Diese geht aber letzten Endes auf Reichas kühne Modulierungsweise zurück. Daß Reicha sich jedoch mit seiner oft rücksichtslos neuartigen Modulierungsart und mit seiner aparten Harmonik auf dem rechten Wege befand, das hat die Entwicklung der modernen Musik hinreichend bewiesen.

---

# „MUSIK“

## EINE ETYMOLOGISCHE STUDIE

### VON JOSEPH PETZELT IN ETTAL

---

**W**as ist Musik? — Viele sagen: „Musik ist die Darstellung des Gefühles; den Inhalt der Musik bilden Stimmung und Gefühl.“ — Mattheson: „Bei jeder Darstellung müssen wir uns eine Gemütsbewegung zum Hauptzwecke setzen.“ — Michaelis: „Die Musik ist die Kunst des Ausdrucks von Empfindungen durch Modulation der Töne.“ — Ähnliche Aussprüche finden wir bei Gottfried Weber, Hand, Ambros,<sup>1)</sup> Carrière, Kullak,<sup>2)</sup> Laurencin<sup>3)</sup> und Vischer-Köstlin, der da sagt: „Jedes Musikwerk muß eine spezifisch individuelle Stimmung zum Inhalte haben,“ u. a. m. — Eine kleine Paramythie J. R. Richters beantwortet die Frage in sinniger Weise:

„Einst trat der liebende Genius der gefühlsreichen Menschen an Jupiter und bat: ‚Vater, gib deinen armen Menschen eine bessere Sprache, denn sie haben nur Worte, wenn sie sagen wollen, wie sie trauern, wie sie frohlocken, wie sie lieben.‘ — ‚Habe ich ihnen denn nicht Tränen gegeben,‘ antwortete Jupiter: ‚Die Tränen der Freude, die Tränen des Schmerzes und die süßeren Tränen der Liebe?‘ — Der Genius antwortete: ‚Auch die Träne spricht das Herz nicht aus. Göttlicher Vater, gib ihnen eine bessere Sprache, wenn sie sagen wollen, wie sie die unendliche Sehnsucht fühlen, wie ihnen das Morgensternchen der Kindheit nachblickt und die Rosenaurora der Jugend noch glüht, und wie vor ihnen im Alter das goldene Abendgewölk eines künftigen Lebensstages glühend und hoch über der verlorenen Sonne schwebt. Gib ihnen eine neue Sprache fürs Herz, Vater!‘ — Jetzt hörte Jupiter in dem Sphärenklänge der Welten die Muse des Gesanges herannahen, und er winkte ihr und sagte: ‚Ziehe hinunter und lehre sie deine Sprache.‘ — Da kam die Muse des Gesanges zu uns hernieder und lehrte die Töne, seitdem kann das Menschenherz sprechen.“ —

Eine andere Anschauung finden wir bei Eduard Hanslick<sup>4)</sup> und den um ihn gescharten: Helmholtz,<sup>5)</sup> Oettingen,<sup>6)</sup> Riemann,<sup>7)</sup> Hostinsky,<sup>8)</sup> Köstlin<sup>9)</sup> usw.

<sup>1)</sup> Vgl. Ambros: „Die Grenzen der Musik und Poesie.“ Leipzig 1855.

<sup>2)</sup> Vgl. Adolf Kullak: „Das Musikalisch-Schöne.“ Leipzig 1858.

<sup>3)</sup> Vgl. Graf Laurencin: „Hanslicks Lehre vom Musikalisch-Schönen.“

<sup>4)</sup> Vgl. Ed. Hanslick: „Vom Musikalisch-Schönen.“ Leipzig 1854.

<sup>5)</sup> Vgl. Helmholtz: „Die Lehre von den Tonempfindungen.“ 1877.

<sup>6)</sup> Vgl. Oettingen: „Harmoniesystem,“ Dorpat und Leipzig 1877.

<sup>7)</sup> Vgl. Riemann: „Musikalische Syntaxis.“ 1877.

<sup>8)</sup> Vgl. Hostinsky: „Das Musikalisch-Schöne.“ Leipzig 1877.

<sup>9)</sup> Vgl. Köstlin: „Die Tonkunst.“ Stuttgart 1879.

Lassen wir die physikalische und physiologische Akustik, die Musikwissenschaft und die Ästhetik, Naturwissenschaft und Philosophie<sup>1)</sup> sich nach der oben angegebenen Richtung hin weiter mit diesen großen Fragen beschäftigen. Hier soll die Etymologie gefragt werden, was sie uns über „Musik“ sagt. Gehen wir von dem eigentlichen Wort „Musik“ aus, und forschen wir nach seiner etymologischen Bedeutung, so finden wir bald seine edle Abstammung aus dem Griechischen: μουσική sc. τέχνη, die Musenkunst.<sup>2)</sup> (mhd. mûseke, nhd. musica). Aus Griechenland, der Heimat der Künste, der Heimat eines Homer, Pindar, Aeschylus, Sophokles, Enripides, die alle durch ihre einzig dastehenden Werke den Weltruf Griechenlands für immer befestigten, kommt auch die erhabenste und edelste der Künste, die Musik.<sup>3)</sup> — Griechischen Ursprungs ist auch Ton, tonus, τείνειν = spannen. Auf dem Monochord<sup>4)</sup> war es die für die einzelnen Tonverhältnisse notwendige Spannung. — So wie das Römertum die Jurisprudenz und die Kriegskunst zu höchster Blüte brachte, so finden wir in Griechenland als Parallele zu den römischen Advokaten und großen Feldherren hervorragende Dichter und Sänger, Kunst und Philosophie. Hören wir die bedeutendsten Vertreter, so einen Plato:<sup>5)</sup> „Die Musik muß gleich den andern Künsten dem Staatszwecke dienen. Die Ansicht, daß Musik zum Vergnügen diene, der Seele eine angenehme Empfindung geben solle, ist falsch und verwerflich. Die Musik soll Liebe zum Guten, Haß und Abscheu des Schlechten einflößen, auf daß man durch sie ‚schön und gut‘ werde. Nichts dringt so tief in die Seele und haftet dort so fest wie Rhythmus und Harmonie, darum macht gute Musik den Hörer edel und gut, schlechte verdirbt ihn.“

Aristoteles sagt: „Die Musik ist geeignet, und dieses ist ihr höchster Wert, auf die Tugend und den sittlichen Charakter einzuwirken; ihr sittlicher Einfluß beginnt schon damit, daß sie es lehrt, sich in rechter Weise zu freuen. Aber ihre Einwirkung ist auch noch eine höhere und bedeutendere; denn höher als das rein sinnliche Vergnügen an dem Wohlklinge der Musik steht die durchs Anhören derselben bewirkte Katharsis, die Reinigung, oder richtiger, Entlastung der Seele.“

Wir ersehen also, daß das Wort „Musik“ uns an eine höhere, erhabene und edle Aufgabe gemahnt. Nicht allein, sondern ergänzend wirkt

<sup>1)</sup> Vgl. Jungmann: „Das Gemüt,“ 1868, S. 118ff.; ferner: „Theorie der geistlichen Beredsamkeit,“ I. S. 12ff. Weiß: „Apologie,“ I. S. 261ff. Hettinger: „Fundamentaltheologie,“ I. S. 83.

<sup>2)</sup> Siehe: Weigand: „Deutsches Wörterbuch.“ Gießen 1878, II. 160.

<sup>3)</sup> Vgl. Ambros: „Geschichte der Musik,“ I. 217; ferner Jakob: „Die Kunst,“ S. 377.

<sup>4)</sup> Monochord griechisch, von monos=einzig und chorde=Saite. Vgl.: Riemanns „Musiklexikon,“ 6. Aufl. S. 874.

<sup>5)</sup> de rep. III.

sie zu den anderen Künsten resp. Wissenschaften. Diese Musen-Kunst ist eine ergänzende Kunst, wie wir es in dem Wort „Musik“ (μουσική sc. τέχνη) etymologisch begründet finden. Dem Schablonen-Arbeiter, dem Handwerker auf dem Gebiete der Tonkunst, dem Arithmetiker, der eigentlich nicht Musiker im wahrsten Sinne des Wortes ist, fehlt diese τέχνη, d. h. die geistige Schöpfungskraft.

In „Musen-Kunst“ haben wir aber auch noch das Wort „Muse“ etymologisch zu definieren.<sup>1)</sup> — Im neunten vorchristlichen Jahrhundert gibt der Dichter Hesiod neun Musen an: Klio, Euterpe, Thalia, Melpomene, Terpsichore, Erato, Polyhymnia, Urania und Kalliope. Ausdrücklich hebt der Dichter die Muse Kalliope als die hervorragendste, die königliche, hervor, die des Himmels Gesetze auf der Erde nicht nur bekanntgeben, sondern auch zur Geltung bringen soll. Diese so besonders bevorzugte Kalliope aber ist die Schönstimmige. Die Musen, die durch ihre Lieder die Götter erfreuen, den irdischen Sängern aber höchste Begeisterung einflößen, sind nach der heidnischen Mythologie personifizierte, göttliche Kräfte. — Als „Minnende und Sinnende“ erklärt sich dem Etymon nach „Muse“. — Zum Schluß sei noch ein etymologischer Scherz von A. Walter angeführt, der sich in einem Aufsatz über „Cäcilianische Kirchenmusik-Reform“ vorfindet. „Muse ist etymologisch und genealogisch verwandt mit Monêta (Mnemosyne), der Mutter der Musen und Monêta ist die ‚Mahnerin‘, heißt die Münze. Richtig, da hätten wir Hanslick's ‚klingende Formen‘. Omen accipio. Allerdings, die Musik lebt von der Luft, sie ist ja in ihrer letzten physikalischen Grundlage die in regelmäßige Bewegung und Schwingung gebrachte Luft.<sup>2)</sup> Aber der Musiker ist nicht wie seine Musik: von der Luft und Kunst allein kann er nicht leben. So hängt mit der Musik die Gehaltsaufbesserungsfrage der Orchestermusiker namentlich recht innig zusammen! Für jene Kreise also, wo diese wichtige Frage so saumselig betrieben wird, möge die ‚Musik‘ eine ‚monêta‘, eine Mahnerin sein, da es nicht bloß wahr ist inter ‚arma‘ silent musae, sondern auch unter ‚Armen‘ silent musae, will die Kunst nicht blühen und gedeihen; da sollen die ‚Moneten‘ aufhelfen.“

<sup>1)</sup> Vgl. Kuhn: „Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung“. V. 398; VI. 109. Außerdem: Zehetmayr: „Analogisch-vergleichendes Wörterbuch“. Leipzig, Brockhaus 1879.

<sup>2)</sup> Die Göttin der Luft ist Juno; diese hat den Beinamen Monêta.



---

## FELIX DRAESEKE †

VON F. A. GEISSLER IN DRESDEN

---

Die deutsche Tonkunst hat einen ihrer besten Meister verloren: Felix Draeseke ist nach kurzer Krankheit am 26. Februar abgerufen worden, im 77. Jahre seines fruchtbeschweren, an Künstlers Leid und Freud gar reichen Lebens.<sup>1)</sup> Seit Jahren schon zog jeder Musiker den Hut vor ihm, und dem großen Publikum klang sein Name ein wenig geheimnisvoll als der eines großen Kontrapunktikers, der sehr schwer schreibe und den lieben Dilettanten so gar keine Zugeständnisse in seinem Schaffen mache. Seit wenig mehr als einem Jahre aber erst schallte sein Name mit hellem Ton durch die Lande: seit der bedeutsamen Berliner Gesamtaufführung seines in drei Tagewerke zerfallenden Mysteriums „Christus“, das mit einem Schlage als ein hochbedeutendes, in seiner festen Eigenart, seiner gewaltigen Kraft und seinem glaubenstiefem Ernst einzig in unserer Zeit dastehendes Kunstwerk erkannt wurde und seinem Schöpfer hohe Ehren, darunter in erster Linie den Doktorhut der Berliner Universität einbrachte — leider aber keinen Verleger, so daß sein „Christus“ noch heute ungedruckt ist.

Diese eine Tatsache beleuchtet grell das tief bedauerliche Mißverhältnis, das zwischen des heimgegangenen Meisters künstlerischem Ruhm und der geschäftlichen Bewertung seiner Werke bestand.

Sein äußeres Leben war einfach. Am 7. Oktober 1835 als Sohn des Hofpredigers Theodor Draeseke zu Koburg geboren, durchlief er das Gymnasium seiner Vaterstadt und erregte schon damals durch seine musikalische Begabung Aufsehen. Dennoch konnte er nur mühsam seinem Vater, der ihn zum Theologen bestimmt hatte, die Erlaubnis abringen, sich der Tonkunst zu widmen. Am Leipziger Konservatorium waren Rietz, Hauptmann und Richter seine Lehrer. Legte er bei ihnen den soliden Grund zu seiner späteren bewundernswerten Meisterschaft im gebundenen Stil, so erlebte er seinen Tag von Damaskus gelegentlich eines Ausflugs nach Weimar, wo er Wagners „Lohengrin“ zum erstenmal hörte. Der ungeheure Eindruck, den er durch dieses Kunstwerk erhielt, machte ihn zu einem begeisterten Anhänger Richard Wagners und der „neudeutschen Richtung“. So gesellte er sich zu Franz Brendel, der damals in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ für den musikalischen Fortschritt leidenschaftlich focht, und wurde bald ein begeisterter Rufer im Streit. Aber das sehr konservative Leipzig war nicht die Wirkungsstätte für einen jungen Feuerkopf wie Draeseke und so begab er sich im Jahre 1856 nach Berlin, wo er mit Hans v. Bülow Freundschaft schloß. Durch ihn wurde er mit Liszt bekannt, dessen symphonische Dichtungen er aufrichtig bewunderte, und dieser führte ihn in den Kreis Wagners ein. Von 1857—1862 lebte Draeseke in Dresden, wirkte sodann in Lausanne als Lehrer und widmete sich daneben den gründlichsten Theoriestudien und dem eigenen Schaffen. Von 1876 war wieder die sächsische Hauptstadt seine Heimat. Hier war er anfangs Lehrer an der Rollfußschen Musikakademie, 1884 wurde er an das Königliche Konservatorium berufen und lehrte hier Komposition und Musikgeschichte.

Das Schaffen Draesekes ist bisher im Zusammenhang noch nicht dargestellt, vielmehr oft genug recht falsch beurteilt worden. Die Ansicht, daß Draeseke im Gegensatz zu dem stürmischen Drang seiner jungen Jahre späterhin „reaktionär“ ge-

<sup>1)</sup> Des 70. Geburtstags des Künstlers hat die „Musik“ seinerzeit mit einem Aufsatz von Kurt Mey gedacht (Jahrgang V, Heft 2). Bildliche Darstellungen enthalten die Hefte II, 17; V, 3; VII, 9 und IX, 13. Red.

worden sei, spricht sogar Weingartner in seiner beachtenswerten Schrift „Die Symphonie nach Beethoven“ aus, und man hört Ähnliches oft genug aus dem Munde von Musikern, die sich nicht die Mühe genommen haben, sich in die Werke und ihren bei aller Strenge freien Geist zu versenken. Und doch ist dies gerade bei diesem Tonsetzer eine unbedingte Notwendigkeit, denn seine Tondichtungen erschließen, ähnlich denen eines Brahms, ihre verborgensten Schönheiten nur demjenigen, der die eigne Sprache zu erlernen sich nicht scheut, in der sie geschrieben sind. Nach der Mode hat Draeseke freilich nicht komponiert und im Lichte der Sensation vermochte seine herbe, keusche und tiefe Kunst nie zu wandeln — „ob etwa eine Tugend, ob etwa ein Lob, dem denket nach.“

Man hat ihm mehr als einmal den Vorwurf gemacht, daß er nicht die von Liszt geschaffene „Symphonische Dichtung“ weiter ausgebaut, sondern viersätzigte Symphonieen nach klassischem Vorbild geschaffen habe. Er konnte und durfte das, weil ihm die Gabe der breiten, in sich geschlossenen Melodie verliehen war und er sich infolgedessen nicht mit kurzatmigen Motiven begnügen mußte. Und man braucht sich nur mit seinen Symphonieen zu beschäftigen, um zu erkennen, daß er zwar in Harmonik, Rhythmik, Chromatik ein durchaus Moderner ist, aber vermöge seiner besonderen melodischen Begabung auf die kleinliche Motivarbeit keinen Wert zu legen nötig hatte, die, wie die neueste Entwicklung lehrt, uns ja auch nicht eben zu ragenden Höhen geführt hat. Die Innerlichkeit seines Wesens, die mit der Zeit erlangte kontrapunktische Meisterschaft und vor allem das Bestreben, nicht Vorgänge zu schildern, nicht Farbe, Stimmung oder sonst etwas, sondern immer in erster Linie Musik, gute Musik zu geben, ließen ihn die Ausgangspunkte seines orchestralen Schaffens in Beethoven suchen und finden. Wenn die musikalische Welt jetzt wieder zu begreifen beginnt, daß eine feste, klare Form durchaus nötig ist, um der Tonkunst den sicheren Halt zu geben, so ist Felix Draeseke zu dieser Erkenntnis schon wesentlich früher gelangt, und die Musikgeschichte wird ihn neben Brahms und Bruckner ehrenvoll nennen. Seine „Tragische Symphonie“ ist ein Tongedicht, das in bewundernswerter Weise persönliche Freiheit, modernen Geist mit der Beherrschung der Form vereinigt. Daß Joh. Seb. Bach starken Einfluß auf Draeseke gewann, ist begreiflich, denn die Kraft, Wucht und Würde dieses Altmeisters waren der Natur Draesekes eng verwandt, den man in seiner knorrigen Festigkeit zunächst für einen Niederdeutschen halten möchte, wenn nicht sein Humor und seine freudige, begeisterte Musikanten-natur ihn als einen Sohn des sächsisch-thüringischen Stammes auswiesen. Bach und Beethoven sind die Gewaltigen, auf deren Spuren er wandelt; zeigen die tiefgründigen Adagiosätze seiner Werke fast immer Beethovensche Züge, ohne je in Nachahmung zu verfallen, so tritt in den Allegros Bachs Geist deutlich zutage — und wie herrlich es ihm gelungen ist, diese beiden Elemente zu neuer künstlerischer Einheit zu verbinden, das hat die Welt mit Staunen erkannt, als die überwältigenden Chöre und Finales des Draesekeschen „Christus“ an ihr Ohr klangen.

Freier noch als in den Symphonieen, von denen die in F-Dur als ein ganz köstliches Erzeugnis seiner Kunst noch hervorgehoben sei, bewegt sich Draeseke in seinen Kammermusikwerken, unter denen das Streichquartett cis-moll wohl die erste Stelle einnimmt; hier steht er auf der vollen Höhe reifster Meisterschaft, hier überrascht er durch kühne Klangkombinationen und durch einen unerschöpflichen Reichtum der Erfindung und des Ausdrucks. Wie bereitwillig Draeseke auf Neuerungen einging, die ihm bedeutsam erschienen, beweist sein Quintett für die Stelznerinstrumente, sowie seine Sonate C-dur für Viola alta, worin er die Eigenart des Instruments in wahrhaft genialer Weise auszubeuten weiß. Seine Cellosonate D-dur, sein Streichquintett F-dur, sein Hornquintett B-dur, die Suite für zwei Violinen,

sein Streichquartett e-moll sind Schöpfungen, die nur gespielt zu werden brauchen, um einer rechten Würdigung des Meisters Tür und Tor zu öffnen. Zwischen seinen Symphonien und seiner Kammermusik steht die „Serenade für kleines Orchester“ D-dur, die nach dem gewaltigen seelischen Ringen der „Tragika“ entstanden ist und uns den Tonsetzer von seiner liebenswürdigsten Seite zeigt, wenngleich darin ernste Wendungen (vor allem in dem „Liebesszene“ betitelten Satze) nicht fehlen. Seine große Sonate für Klavier hat, so oft sie von einem berufenen Künstler vorgetragen wurde, wahre Begeisterung erregt und seine kleinen Klavierstücke sind geeignet, ihn jedem Hörer und Spieler nahezubringen.

Von seinen kirchlichen Kompositionen möchte ich der a cappella Messe einen besonderen Ehrenplatz anweisen, denn sie gehört zu dem Schönsten, was auf diesem Gebiete in dem letzten Menschenalter geschaffen worden ist, und zeigt die Eigenart ihres Schöpfers im klarsten Lichte.

Auch als Liederkomponist ist Meister Draeseke mit Eifer und Erfolg tätig gewesen und auch hier hat er zwar alle Errungenschaften der modernen Harmonik, Rhythmik und Deklamation sich zunutze gemacht, aber doch der Singstimme allenthalben die Vorherrschaft belassen. Sein Liederstil geht im Gegensatz zu dem der meisten neueren Kunstgenossen, vom ganzen Gedicht aus, um zunächst eine Gesamtstimmung zu schaffen, von der sich dann die Einzelpartien sicher abheben. Die Klavierstimme ist nie aufdringlich, aber stets bedeutsam und bringt in charakteristischen Figuren oft überraschende musikalische Ergänzungen des Textes. „Bergidylle“, „Das kranke Kind“, „Buch des Frohmuts“, „Die drei Gesellen“, „Weihestunden“, „Landschaftsbilder“ verdienen die liebevolle Beachtung aller Sänger und Sängerinnen, auch die Balladen „Ritter Olaf“ und „Pausanias“ sind Stücke von außerordentlicher Stimmungskraft. Der in ihnen waltende dramatische Zug läßt erkennen, daß es auch an dieser Begabung Draeseke nicht mangelt. Freilich hat er an seinen Opern am wenigsten Freude erlebt, woran wohl der Umstand Schuld sein mag, daß der Meister als begeisterter Anhänger Wagners sich seine Texte selbst schrieb, ohne leider das dichterische Talent und den untrüglichen Sinn für Bühnenwirkungen zu haben, die jenem eigen waren. Aber musikalisch enthalten seine Opern soviel Schönes und Großes, daß man die geringe Verbreitung dieser Werke nur beklagen kann. Besonders in der dreiaktigen „Herrat“, deren Handlung dem Sagenkreise Dietrichs von Bern entlehnt ist, zeigt es sich deutlich, daß Draeseke in dem breiten Flusse der „unendlichen Melodie“ ein berufener Nachfolger Wagners war, sowie, daß der ganzen Musik Sinn für dramatische Steigerungen ebenso eigen ist, wie Kraft, Wucht und heldenhafte Würde. Neben „Herrat“ verdienen die Oper „Bertrand de Born“ und das musikalische Märchenspiel „Fischer und Kalif“ Erwähnung und Beachtung.

Seltsamerweise hat sich die Meinung verbreitet und festgewurzelt, daß Draesekes Schöpfungen außerordentlich schwierig und im Verhältnis zu ihren Anforderungen nicht recht dankbar seien. Vielleicht bieten sie denjenigen ausübenden Künstlern, die mehr sich selbst als den Komponisten zur Geltung bringen wollen, nicht genug Gelegenheit, ihr eignes Licht leuchten zu lassen, aber um so mehr sollten sich alle diejenigen Konzertinstitute und Künstler für Draeseke einsetzen, denen an der Pflege ernster, kraftvoller, echt deutscher Kunst gelegen ist.

An Kämpfen und Schmerzen, Sorgen und leidvollen Erfahrungen hat es dem heimgegangenen Meister nicht gefehlt. Ein Hörleiden, das im besten Mannesalter bei ihm einsetzte und sich mit den Jahren immer mehr steigerte, mußte dem Musiker besonders empfindlich sein. Doch, auch hier am Beispiel Beethovens sich aufrichtend, trug er das Leiden mit Geduld und Ergebung, ja, je mehr sich sein äußeres Ohr verschloß, desto mehr lernte er, in sich hineinzuhorchen, desto tiefer und innerlicher

wurde sein Schaffen. Ja, man darf vielleicht sagen, daß Draeseke ohne seine Schwerhörigkeit nicht die Muße und Stille zur Vollendung seines „Christus“ gefunden haben würde. Andererseits entbehrte er doch die Möglichkeit des mühelosen Musikgenießens sehr schmerzlich, und die fehlende Kontrolle des Geschriebenen durch das Ohr machte sich in der zunehmenden Dicke seiner Instrumentation bemerkbar. Doch wird man sehr vorsichtig mit etwaigen Änderungen sein müssen, damit nicht der besondere Orchesterklang dieser Schöpfungen Einbuße erleidet.

Der große, unbestrittene Ruf, den Draeseke als einer der hervorragendsten Kontrapunktiker der Gegenwart genoß, und die glänzende Aufnahme, die sein umfangreiches Lehrbuch „Der gebundene Stil“ fand, war ihm samt allen Orden und Titeln kein Trost über die langsame und mühselige Art, in der seine Tondichtungen sich den Boden erkämpfen mußten. Mit seinem guten Humor, der mitunter etwas grimmig und ironisch war, half er sich zwar darüber hinweg, aber die ungestillte Sehnsucht der gewaltigen Wirkung auf weiteste Volksschichten, eine bald stille, bald widerwillige Resignation klang aus seinem ganzen Wesen heraus. So war die ungeheure Wirkung des „Christus“ in Berlin und Dresden seine größte, tiefste Freude, und auch in der Verleihung eines Ehrensoldes durch die Stadt Dresden erblickte er eine spontane Anerkennung seines künstlerischen Wollens und Vollbringens.

Im Gespräch zitierte er gern das bekannte Lessingsche Epigramm:

Wer wird nicht einen Klopstock loben?  
Doch wird ihn jeder lesen? Nein! —  
Wir wollen weniger erhoben  
Und fleißiger gelesen sein

und pflegte die Nutzenanwendung auf die Komponisten launig daranzuknüpfen. Die Zukunft wird ihm sein volles Recht geben, denn seine Werke werden ruhig und sicher ihre Stellung im Musikschatze erobern. Ihm selbst aber, dem großen Künstler mit dem Herzen eines Kindes, folgen Dank und Verehrung aller, die ihn kannten, in die Ewigkeit nach.

---

# REVUE DER REVUEEN

---

## Aus Tageszeitungen I.

### 1. Wagneriana

NEUE FREIE PRESSE (Wien) vom 13. Februar 1913. — „Richard Wagner.“ Zur Wiederkehr seines Todestages. Von Heinrich Steger. „... gedenken wir am Todestage des Meisters, der jetzt zum dreißigstenmal wiederkehrt, seines Lebensganges, der einen wahrhaft tragisch-majestätischen Kampf mit allen Widerwärtigkeiten und Bitternissen darstellt, bis endlich — wenige Jahre vor seinem Tode — der herrlichste Sieg errungen ward. Denken wir gleichzeitig daran, daß der Sieg des Wagnerschen Kunstschaßens den Sieg des Genius im Kampfe mit dem Philisterium der ganzen Welt bedeutet! Die heutige Jugend sieht nur den Triumph des Erfolges, für sie sind die Gestalten der Musikdramen Wagners unanfechtbare, hehre Besitztümer der gebildeten Menschheit: Wir, die vor vierzig Jahren Jünglinge waren, wir wissen es anders, wie Tristan sagt! ...“ — In derselben Nummer veröffentlicht Marianne Brandt „Persönliche Erinnerungen an Richard Wagner“. — „Die erste Aufführung des ‚Tannhäuser‘ in Paris.“ Von Pauline Fürstin Metternich-Sandor. Verfasserin erzählt allerhand Einzelheiten über den „Tannhäuser“-Skandal, den sie, deren Einfluß Wagner die Annahme seines Werkes zu danken hatte, als Augen- und Ohrenzeugin erlebte. „... Heutzutage sind des unsterblichen Meisters Werke in Paris populär, und unter den zahlreichen Pilgern Bayreuths sind, wie man es mir oft gesagt hat, die Franzosen am zahlreichsten vertreten. Wenn eine Wagnersche Oper in der ‚Académie Nationale de Musique‘ angesetzt ist, macht das Theater ein volles Haus. Tempora mutantur.“ — (29. Januar 1913.) „Vom Pariser Tannhäuser.“ Ein Erinnerungsblatt von W. Verfasser stand „an allen drei ‚Schlachtabenden‘ — das Wort ist vom Meister selbst — als bescheidener Rekrut in Reih und Glied und glaubte mit Bravogeheul und schallender Klatschhand an dem Rettungswerke mithelfen zu müssen ...“ „... Später gab Wagner sich den Anschein, als wäre ihm die Lösung seines Verhältnisses zur Pariser Oper geradezu eine Erlösung gewesen, und seiner Schwester schreibt er, sein Leiden vor der Aufführung sei wegen der mittelmäßigen Leistungen der Sänger viel größer gewesen als nach derselben: er befinde sich jetzt ‚nach den erhaltenen Prüßeln in einem fast behaglichen Zustande‘. Von dieser Behaglichkeit ist in der ausführlichen Schilderung, die er in ‚Mein Leben‘ dem Pariser Abenteuer widmet, nichts mehr zu spüren. Die Gabe des versöhnlichen Rückblickes bleibt ihm verwehrt. Je ferner ein Erlebnis ihm entschwindet, in um so ungünstigerem Lichte erblickt er es. Seine Erinnerungen verbittern sich dann, verfälschen sich wie von selbst. In dem Bericht, den er unmittelbar nach den drei Schlachtabenden niedergeschrieben, gesteht er wenigstens noch, daß er über die Annahme seines Werkes durch die Pariser Oper, wofür er zwei Jahre lang gearbeitet hatte, ‚zunächst hocheifrig‘ gewesen sei. In ‚Mein Leben‘ aber spricht er von dieser Annahme wie von einer ihm zugestoßenen Mißwende, bezeichnet die geplante Aufführung als ein ‚groteskes Unternehmen‘, klagt über die gänzliche ‚Hohlheit und Ungeeignetheit‘ der Sache, die ihm jetzt wie ein Knäuel ekler Widerwärtigkeiten vorkam. Nicht ein Wort des Dankes findet er für Napoleon III., kaum ein Wort der Anerkennung für die Fürstin Metternich. Kraft des kaiserlichen Gebotes herrschte er allmächtig in der Pariser Oper, man erfüllte alle seine Wünsche, gab 300000 Francs für die Ausstattung seines Werkes aus, engagierte für teures Geld lauter neue Künstler, die Sax als Elisabeth, die Tedesco als Venus, XII. 12.

Morelli als Wolfram. Niemann wurde mit einem Monatsgehalt von 10000 Francs — das war eine Summe dazumal! — für acht Monate verpflichtet und durfte nach des Meisters Geheiß in keiner anderen Oper Verwendung finden. Doch alle diese Wohltaten erschienen ihm späterhin als Plagen, die Leistungen der Künstler fast als persönliche Kränkungen . . .“

**NEUES WIENER TAGBLATT** (29. Januar 1913). — „Der Pariser Tannhäuser.“ Von Ludwig Karpath. „ . . . Man darf . . . nicht glauben, daß das gebildete Paris die Roheiten gegen Wagner mitgemacht hat. Wagners eifrigste und interessanteste Vorkämpfer waren die Dichter, die sich sofort auf seine Seite stellten. Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Champfleuri und insbesondere Baudelaire traten kraftvoll für Wagner ein. Schmähhlich jedoch im Stiche gelassen wurde er von seinem alten Freunde Berlioz, der damals Kritiker des ‚Journal des Débats‘ war, das Referat aber abgelehnt hatte. Dagegen schlug er in Privatbriefen einen so niederträchtigen Ton gegen Wagner an, daß man darüber nicht genug staunen kann. Armer Berlioz! Die Werke Wagners und insbesondere der ‚Tannhäuser‘ bilden heute einen Kassenmagnet der Großen Oper in Paris, während Berlioz mit keiner einzigen Oper vertreten ist.“

**ILLUSTRIERTES WIENER EXTRABLATT** (9. Februar 1913). — „Erinnerungen an Richard Wagner.“ Zum 30. Todestage des Meisters. Mit Beiträgen von Guido Adler, Amalie Friedrich-Materna, Theodor Leschetitzky, Theobald Kretschmann, Franz Schalk, Hugo Reichenberger, Erich Schmedes, Karl Goldmark, Rosa Papier-Paumgartner. Guido Adler schreibt: „Richard Wagner war innerlicher Größe voll, eine der machtvollsten Individualitäten, ein Bringer großer, früher nie gekannter Werte für die Menschheit, die ihm viele Schätze und Genüsse verdankt. Wie jede Individualität, konnte Wagner nur nachgeahmt werden. Man kann seine Allüren kopieren — einen zweiten oder dritten Wagner kann es nicht geben. Es wäre ein Irrtum, zu glauben, daß solche Individualitäten vom Himmel fallen. Wagner war das letzte Endglied einer langen Kette — der romantischen Schule. Auch Beethoven und Mozart waren Endglieder von Entwicklungen.“ Franz Schalk sagt u. a.: „Unter den großen Führern der Menschheit ist Wagner einer der größten gewesen. Was ihn von den anderen abhebt, ist die beinahe aggressive Betonung des Nationalen in seinen Werken. Die Idee eines höheren, reineren Deutschtums hat ihn unablässig erfüllt — die Veredelung des deutschen Theaters war sein einziger praktischer Lebensgedanke.“

**GERAER ZEITUNG** (9. Februar 1913). — „Richard Wagner und ‚Der fliegende Holländer‘.“ Von Eugen Segnitz. „ . . . Seit Lord Byron hat kein Dichter ein so bleiches Phantom in so düsterer Nachtstimmung aufgerichtet wie Wagner in seinem Holländer.“ „Alles . . . hat Wagner so psychologisch wahr dargestellt und dem Empfinden so greifbar nahe gerückt, daß er schon mit diesem seinem im eigentlichen Sinne dramatischen Erstlingswerke prädestiniert schien, das Führeramt auf dem Gebiete des musikalischen Dramas zu übernehmen . . .“

**MILITÄRISCHE RUNDSCHAU** (Wien) vom 12. Februar 1913. — „Richard Wagner und das heroische Ideal.“ Von Ottokar von Kraft. „ . . . Wir wollen Richard Wagner feiern als den nie erlahmenden und siegreichen Kämpfer für eine hohe Idee, als den Mann der Tat und des eisernen Willens, wir wollen den Künstler Wagner uns und unserer Weltanschauung näherbringen, indem wir ihn betrachten wollen im Lichte des heroischen Ideals.“ Damit bezeichnet Verfasser „das aus dem Glauben an höhere Ordnungen geschöpfte, mit der Kraft des kategorischen Imperativs wirkende Bewußtsein, für das Höchste, das Göttliche, das ‚Ungeheure‘ (wie es Goethe im ‚Faust‘ nennt) kämpfen zu sollen, ohne Rücksicht auf den zeit-

lichen oder persönlichen Ausgang . . .“ Unter diesem Dämon hat Wagner nach dem Verfasser „zeitlebens gestanden, in seinem Zeichen hat er gekämpft, gelitten, geschaffen und gesiegt.“ An der Höhe der Wagnerschen Ziele „ermesse man die Vehemenz seines Idealismus, an den Widerständen, bei deren Verfolgung die Kraft seines Willens. Das aber ist das Höchste an Wagner, ist der wahrhaft heroische Zug an ihm . . .: Niemals in seinem ganzen langen Leben, weder lockenden Verheißungen gegenüber, noch unter den drückendsten Daseinsnöten, hat Wagner irgendwelche Zugeständnisse an eine Zeitforderung oder an den Geschmack des Publikums gemacht. Von Werk zu Werk entfernte er sich im Gegenteil immer mehr vom Geschmack oder Ungeschmack der Zeit, wurden seine Ziele höher, unzeitgemäßer, zeitloser. Als er an seinem gigantischsten Werke, dem Nibelungenzyklus, arbeitete, da hatte er gebrochen mit allen konkreten Theaterverhältnissen, da dachte er vorerst gar nicht an die Möglichkeit einer Auf-  
führung auf einer bestehenden Bühne, ja da konnte er — wie er selbst sagt — an seinem Werke nur schaffen, wenn er ganz frei war von allen diesen praktischen oder persönlichen Erwägungen. Nicht buhlend und werbend um die Gunst des Publikums, sondern abgewendet von ihm, aus der Kraft der Abkehr schuf er und konnte er schaffen, was so hoch über dem Publikum und seinen Modelaunen war.“

DER TAG (Berlin) vom 21. Februar 1913. — „Wagners Arbeitsform.“ Von Emil Ludwig. „Wagner war immer gesellig. So sehr seine Nervosität an einem neutralen Verkehr mit anonymen Menschen ihn hinderte, so durchaus brauchte er Mitteilung, Mitteilung vor, während und nach der Arbeit. Ist sie vollendet, so hat sie einzig Wert für ihn durch Darstellung auf dem Theater. Ist sie noch nicht begonnen, erst geplant: gleich teilt er sie den Freunden, teilt sie sogar der Öffentlichkeit mit . . . Nie liest man, Wagner habe sich dauernd zurückgezogen, er sei verschwunden (Tristan immer ausgenommen). Wohin er auch geht, um ‚einsam‘ zu arbeiten: sofort sucht er sich einen Kreis, ein Echo, Jünger . . . Immer Schauspieler, braucht er immer Publikum, sogar während der Arbeit [vgl. Mathilde Wesendonk] . . . Wagner hat nie in seinem Leben einen wahrhaft kritischen Geist gesucht oder nur geduldet. Es existiert kein Dokument, daß er je Widerspruch von bedeutender Seite erfahren. Nietzsche, dessen Geist er überragend fühlte, stürzt, als er kritisch wird, in Wagners Abgrund . . . Der einzige Mensch, der es wagen konnte, ihm Dissonanzen, wenigstens des Lebens, vorzuhalten, war Mathilde Wesendonk. Aber ihr Einfluß war geschwunden, als eine schwindende Neigung die Kritik in ihr befreit. Darum findet man in diesem Künstler eine stets völlige Zufriedenheit mit seinem Werke . . . niemals überfällt ihn jene mystische Bescheidenheit, der dunkle Drang, den große Künstler nach dem Gelingen spüren.“ „ . . . Überall findet man ein langsames Werden von Wagners Werken und doch ein plötzliches heißes Auswirken einzelner Teile: Krampf der Künstlerkräfte als genaues Korrelat zum Krampf der Lebenskräfte. Er selbst findet das Epigramm: ‚Viel Zeit muß ich haben; denn, was ich niederschreibe, ist eben alles Superlativ.‘“ „Wagner kannte und bedachte seine Nervosität. Im Grunde unempfindlich für die Natur, sucht er das Künstliche: die Städte, die Zimmer, die seiner Arbeitsform schmeicheln . . . Man kennt die dekorative Ausstattung, die dieser Künstler brauchte . . . Wie tief diese äußeren Dinge Symbole seiner Kunst waren, fühlte er selbst; ihrer schwimmenden Wollust dachte er im Alter zu entgehen und sich zur Strenge der Symphonie zurückzuziehen. ‚Nur noch eine Weile will ich liebliche Farben und Muster haben. Mit siebzig Jahren richte ich mich sibirisch ein!‘ Da hat ihn der Tod mit großer Güte den Versuchen einer Selbstzucht enthoben, der Wagner nie gewachsen war.“

LE GRAND ÉCHO DU NORD (Lille) vom 14. Februar 1913. — „Le centenaire du Wagner.“ Von Paul Ginisty. „... Sein Lebenswerk ist furchtbar [formidable] und es hat so lange eine tyrannische Herrschaft ausgeübt, daß es schwer auf der gesamten musikalischen Produktion lastet, die erst jetzt ihre Unabhängigkeit wiederzugewinnen anfängt.“

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin) vom 16. Februar 1913. — „Richard Wagners geistige Wandlungen.“ Von Emil Ludwig. „Wagner formulierte seine Stellung zur Welt stets nach ihrer Stellung zu ihm. Im Mai 1849 stand er auf der Dresdener Barrikade, 15 Jahre später war er der Royalist von Linderhof. Dazwischen könnte eine großartige gedankliche Entwicklung liegen. Aber es war nur der Schein von innerer Wandlung auf Grund veränderter äußerer Umstände: dieser Umstürzler hatte einen königlichen Mäzen gefunden. Zu diesem Decrescendo gibt es zwei Parallelen. Die erste Linie zeigt Wagners philosophische Wandlung. Wagners wunderbare Kraft, sich einzufühlen — diese Fähigkeit, von der man immer wieder bedauert, daß er nicht nach seinem eigenen tiefsten Wunsche Schauspieler geworden [!] — ermöglichte ihm, wie ein großer Mime in einer Woche Heraklit, Demokrit und Schopenhauer darzustellen. Er verschlang alles, erraffte, was er brauchen konnte, mit wunderbarer Schnelle, er durchstudiert die groß' und kleine Welt von Dionysos zu Christus und Buddha, häufte Philosophie und Ästhetik, Drama, Musik und — leider — auch Theologie. Am Ende wußte er sehr viel, hatte aber alles verbraucht. Geheimnislos auch hierin, starb dieser Prophet, ohne seinen Jüngern ein Rätsel zurückzulassen ...“ „... Im Jahre 52, noch in dem Zwiespalt eines Mannes begriffen, der Glänzendes darstellen will, um sich für Mangel an Glanz zu rächen, schreibt er, im ‚Ring‘ habe ‚seine ganze Weltanschauung ihren vollendetsten künstlerischen Ausdruck gefunden‘, und deutet diesen als eine ‚hellenistisch-optimistische Welt‘. Ein Jahr später beendet er die ‚Ring‘-Dichtung. Wieder ein Jahr später lernt er Schopenhauer kennen — und findet nun in diesem selben, seinem eigenen unveränderten Werk ‚die germanisch-pessimistische Weltanschauung‘“ ... „Jetzt, nach gewonnener Erkenntnis, muß auch das Werk damit in Einklang treten. Allein, das eben bleibt in der Dichtung selbst unmöglich. Da die Erkenntnis nicht wie ein inneres Licht aus Wagners Seele leuchtet, plötzlich erhellend, was ihm früher unbekannt, da er in ihr nur eine Bestätigung des herrisch fordernden Ohnmächtigen fand, kann er sich nicht entschließen, sein ‚Weltgedicht‘ zu vernichten, ein neues, gänzlich anderes zu schreiben. Da öffnet sich ein Ausweg: die ‚Deutung‘ steht ihm noch frei! Darüber hatte er sich öffentlich noch nicht erklärt. Und so erklärt er denn in mehreren Schriften: er habe zwar Siegfried den Strahlenden, den Bejahenden darstellen wollen und seinem fertigen Drama ‚Siegfrieds Tod‘ nur aus mythischen Gründen rückwärts drei Dramen vorgeschoben, die auf Siegfried hinleiten sollten. ‚In Wahrheit‘ aber sei Wotan der Held, Wotan der Verneinende, der sich selbst zerstört. Folge dieser Erklärung: ein Drama, dessen Held im Hauptteil gar nicht auftritt (‚Götterdämmerung‘)“ ... Verfasser führt weiter des näheren aus, daß Wagner Schopenhauer völlig mißverstanden habe, „dessen gesamte Lehre er umzuwerfen trachtet, während er glaubt, nur eine ‚Lücke‘ zu ergänzen“. „Erstes Decrescendo: Wagners Weg von ‚Siegfried‘ zu Schopenhauer. — Eine andere Linie beginnt mit dem prunkenden Dur-Dreiklang des Atheismus und endet smorzando mit dem terzlosen Dreiklang der Entsagung im Gral. Wiederum nicht etwa eine erschütternde innere Linie, vielmehr ein Schein von Wandlung, vom innersten Lebenskrampfe geboten, aber geformt von einer unermüdlich nachhämmernden Hand ...“ „Die hohe Tragik der Entsagung‘ hat Wagner den Grundzug seiner



Werke genannt. Bei Wagner steht zwischen Siegfried und Parsifal — Wotan. Intellektuell: zwischen Hellenismus und Christentum — Schopenhauer. In beiden Komponierungen steht jener Lebenskrampf, jene zuckende Begier nach ‚Wonne‘ hinter der Szene und macht den Regisseur . . .“ „Als Wagner eben den Hymnus auf die Entsagung angestimmt, die ihm erst das ‚unermessliche Wonnegefühl‘ gäbe, das er erstrebt, dichtet er den Entwurf zum ‚Parsifal‘. Aber die reformatorischen Arbeiten halten ihn lange ab, dies innere Erlebnis ganz zur Darstellung zu bringen. Während er die Weisheit der Entsagung im Herzen und im dichterischen Entwurf trägt, schreibt er — um eben zu beenden, was er für sein Theater benötigt — das Lied vom Siegfried zu Ende, dem ‚Eroberer‘. Er vermochte es, den Drachentöter, den Kampfesfrohen, den Dur-Charakter zu gestalten, während in ihm der reuige Schwanentöter schon einem Speere nacheiferte, dessen Zauber es ist, nicht geschwungen zu werden . . .“ „Wie? Werden nun diese Entwicklungen Decrescendi gescholten, nur weil sie im Royalismus, im Pessimismus, in der Entsagung enden? Vielmehr, weil sie das Tiefste und zugleich das Stärkste in Wagner: Umsturz, Vitalität, Willen zur Lust verleugnen und dafür Begriffe setzen, die er nie mehr mit solcher Fülle der Empfindung zu durchglühen wußte. Sein ganzes späteres Leben ist der Beweis, daß diese Dinge angenommen waren, nicht notwendig. Sein ganzes späteres Werk ist der Beweis, daß die beste Wahrheit seine Natur zu gestalten entweder nicht übers Herz gebracht und dann durch ‚Deutung‘ einzurangieren suchte; oder sie nun in einem Alterswerk gestaltet, das, nach Mahlers Worten, nicht mehr von Wagner, sondern von einem Wagnerianer stammt. In solche Verwickelungen stürzte den Künstler der große Seelenkampf, in dem er sich zerrieben.“

## 2. Verschiedenes

FRANKFURTER ZEITUNG, 57. Jahrgang, No. 53 (22. Februar 1913). — „Hugo Wolfs künstlerisches Glaubensbekenntnis.“ Von Ernst Leopold Stahl. „In Hugo Wolfs vielen Zeitungsaufsätzen, die man mit den ausgedehnten Kenntnissen, aus denen sie schöpfen, mit ihrem derbfrischen Ton und ihrem geschickten literarischen Ausdruck zu den prächtigsten Erzeugnissen unserer recht armseligen deutschen Musikkritikliteratur zählen muß, wie in seinem ausgedehnten Briefwechsel mit seinen süddeutschen Freunden finden wir sein künstlerisches Glaubensbekenntnis oft genug auch in klaren Worten ausgesprochen. Der erste und oberste Artikel darin lautet: Beethoven lieben und Richard Wagner verehren. Er macht sehr feine Unterschiede in seiner gewaltigen Hochachtung für diese beiden Großen. Wagners Kunst wirkt auf ihn wie berauschende Narkose, sie nimmt ihm zeitweilig den Atem und schmettert ihn sozusagen zu Boden. Er fühlt sich zum Wurm vor ihr degradiert. Beethoven aber, der ihn ‚wie Himmelsäther und Waldesluft‘ umgibt, ‚erweitert die Lungen und befreit den Geist und macht einen förmlich zum guten Menschen‘. In Beethovens Kunst findet er die göttliche Dreieinigkeit von Gluck, Mozart und Wagner zu eins konzentriert. Und doch kehrt er sich zu allerletzt immer wieder zu dem, der ihn zum Wurm macht. Wagner ist und bleibt doch der ‚Obergott‘, wenn er seinen Anbetern, so schreibt er seinem Freunde Kauffmann, ‚vielleicht auch mehr Furcht oder, wenn Sie wollen, Ehrfurcht als Liebe einflößt‘.“

DEUTSCHE TAGESZEITUNG (Berlin) vom 21. Februar 1913. — „Hugo Wolf und seine Freunde.“ Von Alfred Mello. „... Ähnlich wie Schubert hat auch Hugo Wolf seine Schaffenskraft nur dadurch aufrecht erhalten können, daß ihm aufrichtige Freundschaft die bittersten Lebenssorgen fernhielt . . . Er wäre als Mensch

nicht widerstandsfähig gegen die Tücken des Lebenskampfes gewesen, hätten ihn nicht treue Freundeshände geschützt. Zehn Jahre sind seit Wolfs Tode ins Land gegangen. Als der ‚Richard Wagner des Liedes‘ gilt er heute in der gesamten Musikwelt. Nur seine ‚Corregidor‘-Oper bedarf noch der weiteren künstlerischen Pflege. Als sein bedeutendstes Werk hat sie heute leider noch nicht die verdiente Anerkennung gefunden. Möge sie das Andenken Hugo Wolfs zu neuen Ehren bringen.“

**BERLINER BÖRSEN-COURIER**, No. 7 (5. Januar 1913). — „Santo Stefano in Italien.“ Von M. C. Interessante Zusammenstellung der Erstaufführungen in 36 italienischen Städten am Stephanstag, dem traditionellen Eröffnungstag der Opernstagione. Von diesen 36 Bühnen „haben, was zunächst die nationale Verteilung der Eröffnungswerke betrifft, 11 Bühnen deutsche Musik gewählt, 21 italienische und 4 französische. Das bedeutet eine starke Verschiebung zugunsten der deutschen und zuungunsten der französischen Musik gegenüber den früheren Gepflogenheiten. Allerdings ist die deutsche Musik in dieser Statistik ausschließlich durch Richard Wagner vertreten. In Rom, Bologna, Brescia, Cremona, Modena, Verona und dem musikalisch zu Italien gerechneten Triest ist die ‚Walküre‘ zur Eröffnung über die Bühne gegangen. In Neapel und Venedig ‚Rheingold‘, in Palermo und Turin ‚Tristan‘. Richard Strauß, der in den Konzertsälen zu immer höherem Ruhme steigt, hat diesmal keine Eröffnungsooper gestellt, da weder der Erfolg von ‚Elektra‘ noch vom ‚Rosenkavalier‘ dafür nachhaltig genug gewesen ist. Die Franzosen sind auf wenige unverwüstliche Werke beschränkt. Faenza hat mit Massenet's ‚Manon Lescaut‘, Florenz und Portomaurizio mit ‚Carmen‘, Parma mit ‚Faust‘ eröffnet. Das ist alles, was von der einstigen Beherrschung der Opernbühne durch französische Werke übriggeblieben ist.“ Was die italienischen Komponisten betrifft, so sind die einstigen Modekomponisten, Leoncavallo und Mascagni, fast vollständig in der Versenkung verschwunden. Den ersten Platz nach Wagner nahm am Stephanstag Puccini ein; ihm folgten Verdi, Rossini, Catalani, Franchetti und Cilea. „Alles in allem also kennzeichnet die diesjährige Opernstagione ein starkes Vordringen der Wagnerschen Musik und ein kaum mehr bestrittener Sieg über alle italienische Kunst.“

**KÖNIGSBERGER ALLGEMEINE ZEITUNG** (19. September 1912). — „Die Frau als Komponistin.“ Von C. Gerhard. „Wenn auch die alten Griechen die Musen, besonders Polyhymnia, die ‚Gesangreiche‘, als Beschützerinnen der Musik feierten, und den ersten Christen als Patronin der Tonkunst gleichfalls eine Frau, die heilige Cäcilie, galt, so läßt es sich doch nicht leugnen, daß die Musik die männlichste aller Künste ist; denn jede Kunst beruht im tiefsten Grunde auf dem künstlerischen Schaffen, und die Komponisten aller Jahrhunderte waren in überwiegender Zahl Männer. Im Felde der Reproduktion haben die Frauen ihnen allzeit gleich gestanden, ja viele haben sie überflügelt, namentlich im Gesange. Was der scheue Mund des Weibes in der Rede oft verschweigt, in Tönen spricht er es jubelnd oder klagend aus, im Gesange offenbart sich der Frau reiches und tiefes Seelenleben. Auch den Flügel und die Geige beherrschen Auserwählte als Meisterinnen; auf dem Gebiete der Komposition aber sind es nur wenige Berufene, denen der Genius der Musik den Weihekuß auf die Stirn gedrückt hat. Zwar war es auch ihnen nicht vergönnt, neue Bahnen in ihrer Kunst einzuschlagen, aber sie leisteten Bedeutendes, indem sie das Vorhandene weiter ausbauten, das Überlieferte mit kühnem Geiste benutzten, indem sie mit voller Hingabe schufen, was das Herz ihnen eingab.“

Willy Renz

Fortsetzung folgt

# BESPRECHUNGEN

## BÜCHER

132. **Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.** 1. Abteilung: 1812—1870, verfaßt von Richard von Perger. 2. Abteilung: 1870—1912, verfaßt von Robert Hirschfeld. Miteinem Zusatzbande: Die Sammlungen und Statuten. Herausgegeben von der Direktion der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Wien 1912.

Die „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Wien, die vor kurzem die Feier ihres 100jährigen Bestehens feiern konnte, liefert mit ihrer umfangreichen Festschrift ein dem Kunstfreund wertvolles, kulturgeschichtlich bedeutendes Dokument. Zur Zeit, da noch Beethoven und Schubert lebten, ist sie entstanden, ein Verwandter Grillparzers hat sie begründet — wenn je eine künstlerische Vereinigung auf einem mit Kunst getränkten Boden erwuchs, so konnte dies eben in dem Wien jener Tage geschehen. Mit Freude wird man die lebendige Entwicklung dieses Instituts, sein Emporsteigen aus kleinen Anfängen zu kraftvoller Erstarkung, zu Wohlstand und Ehre an der Hand der ausführlichen Darstellung verfolgen. Richard v. Perger, den ein früher Tod gehindert hat, das weitgediehene Werk zu Ende zu führen, beginnt seine Geschichte der Gesellschaft mit einer schönen Schilderung der musikalischen Verhältnisse Wiens zu Ende des 18. Jahrhunderts und der Bestrebungen, die kunstliebenden Kreise zu vereinigen: aus dem Stände der ausübenden Musiker selbst, wie aus den Familien der die Kunst fördernden Aristokratie entsprangen Versuche, dem Mangel eines bloß der Musik gewidmeten Instituts abzuweichen. Erst der Energie und der Begeisterung des Sekretärs der Hoftheater Josef Sonnleithner (1766—1835) — eines Bruders von Grillparzers Mutter — gelang es, diesem Streben eine feste Gestalt zu verleihen, und Ende Dezember 1812 lag eine Liste derjenigen vor, die „bereit waren, einer dauernden musikalischen Vereinigung beizutreten“; sie enthielt nicht weniger als 507 Unterschriften. Verhältnismäßig rasch erfolgt die Genehmigung durch die Regierung; im März 1813 beschließt der neue Verein die Gründung eines Konservatoriums und nimmt den Namen an „Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates“. Da ist es nun interessant zu erfahren (S. 9), daß gleich zu Anfang der Grundsatz aufgestellt wurde: „Die Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen ist Hauptzweck der Gesellschaft; der Selbstbetrieb und Selbstgenuß derselben sind nur untergeordnete Zwecke.“ Von seiten des Kaisers Franz anerkannt und gefördert, begann die Gesellschaft, deren Protektorat Erzherzog Rudolf übernommen hatte, ihre künstlerische Wirksamkeit durch Aufführungen von Oratorien, wie Händels „Samson“ und „Messias“; am 3. Dezember 1815 folgte das erste „Gesellschaftskonzert“, in dessen Programm Werke von Mozart, Händel und Cherubini erscheinen. Der erste Dirigent dieser Konzerte war Vinzenz Hauschka. Freilich pflegte der Verein in seiner ersten Zeit auch die intimere Geselligkeit; die 1818 eingeführten „privaten Abendunter-

haltungen“, die in den Herbst- und Wintermonaten bis 1840 regelmäßig stattfanden, vereinigten die Mitglieder „zur Erheiterung mit Musik und anständiger Konversation“. Aber immer mehr vollzieht sich im Lauf der Jahrzehnte die Umwandlung aus einem geselligen Verein in ein einzig der ernsten Kunstpflege gewidmetes Institut. Besonders interessant ist, was Perger über das Verhältnis der Gesellschaft zu Beethoven und zu Schubert berichtet. 1820 fand das erste Beethoven-Konzert statt, worin die c-moll Symphonie und das Oratorium „Christus am Ölberg“ aufgeführt wurden. Aber schon 1814 hatte man beschlossen, den Meister zum Ehrenmitglied zu ernennen; freilich wurde dieser Beschluß erst 1826 ausgeführt. 1816 lud man Beethoven ein, für die Gesellschaft ein Oratorium zu komponieren, wofür er ein Honorar von 300 Dukaten erhalten sollte. Es dauerte aber bis Ende 1823, bis der Textdichter, der Redakteur J. L. Bernard, seine Arbeit „Der Sieg des Kreuzes“ vollendet hatte; die Komposition schob Beethoven immer von neuem auf, bis der Tod seinem Schaffen überhaupt ein Ende machte. Das Diplom als Ehrenmitglied erhielt Beethoven wenige Tage vor seinem Tode, am 7. März 1827 — am 26. April desselben Jahres feierte die Gesellschaft das Andenken des Toten durch eine Aufführung von Cherubini's Requiem. Schubert kam bei den erwähnten „Unterhaltungsabenden“ mit zahlreichen Liedern zu Worte (zuerst mit dem „Erk König“ 1821) und nahm als Klavierspieler selbst an einem solchen Abend teil; größere Vokalwerke folgten, aber die kleine C-dur Symphonie, die Schubert der Gesellschaft gewidmet und „ihrem Schutze höflichst anempfohlen“ hatte, kam ebensowenig zur Aufführung wie die gewaltige Symphonie in derselben Tonart, deren Partitur 1828, vom Komponisten vorgelegt, als „zu lang und zu schwer“ zurückgestellt wurde. Erst nach Schuberts Tode führte man die erst erwähnte kleinere Symphonie auf; die zweite, die wirkliche „C-dur Symphonie“ erklang erst 1850 — nachdem man 1839 den ersten Satz aufgeführt hatte — in ihrer ganzen Länge und Schwere. Immerhin bot die Gesellschaft einer ganzen Menge tüchtiger Musiker Gelegenheit zu eifriger Betätigung; Salieri gab sich als erster Leiter der Chorübungsanstalt — die schon 1814 272 Mitglieder zählte — viele Mühe. Anschaulich schildert Perger die finanzielle Entwicklung der Gesellschaft sowie deren Bemühungen, ein eigenes Haus zu erwerben. Nach mehreren fehlgeschlagenen Versuchen konnte man endlich im Jahre 1828 das Haus „Zum roten Igel“ unter den Tuchlauben, wo der Verein seit 1822 zur Miete war, käuflich an sich bringen; dieses Haus blieb bis zur Fertigstellung des Musikvereinspalastes 1870 das Heim und das Lokal der Übungen und Aufführungen. Der Stolz der Gesellschaft aber war das 1817 gegründete Konservatorium, das sich immer reicher und blühender entwickelte. Im Herbst 1831 war der Neubau des gekauften Hauses vollendet und somit hatte Wien seinen ersten, 700 Personen fassenden Konzertsaal bekommen, der am 4. November dieses Jahres mit einem Festkonzert eröffnet wurde. Eingehend berichtet Perger über die vielfachen Pläne und Unternehmungen der Gesellschaft:

über das Werden und Wachsen von Archiv, Bibliothek und Sammlungen, über die musikalische Zeitschrift, die von ihr 1829 begründet wurde, die aber infolge mangelnden Interesses von Seite des Publikums schon nach zwei Jahren einging. Von 1838 an trat die Gesellschaft mit den gefeiertsten zeitgenössischen Künstlern in Verbindung, die sie als Virtuosen und Dirigenten in ihrem Konzertsaal begrüßen konnte: aus der reichen Liste seien Liszt, Klara Schumann, Nicolai, Rubins' ein und Joachim erwähnt. Die großen „Musikfeste“, die die Gesellschaft veranstaltete, geben Zeugnis von ihrer immer steigenden Leistungskraft. Das Musikfest vom 14. November 1847, wobei Mendelssohn zur Aufführung seines „Elias“ nach Wien kommen sollte, wurde durch den unerwarteten Tod des Komponisten zu einer erschütternden Trauerfeier. Pergers warmherzige Schilderung des Freud' und Leid im Wechsel bringenden Entwicklungsganges führt über die Sturmereignisse des Revolutionsjahres 1848, die das Institut bis ins Mark erschütterten und dessen weiteres Bestehen arg in Frage stellten, wieder in bessere Zeiten. Die Darstellung des Kampfes, den die Gesellschaft damals mit den Widerwärtigkeiten des Schicksals führen mußte, gehört zu den besten Kapiteln des Werkes. Durch die Tatkraft und Beharrlichkeit, die Männer wie Johann Herbeck entwickelten, gelangte die Gesellschaft der Musikfreunde zu neuer Blüte, die alles frühere weit übertraf. Brahms kommt in den 60er Jahren mit der Orchesterserenade D-dur und dem Deutschen Requiem zu Worte; ältere große Werke werden neu belebt; aus dem Nachlaß Schuberts hebt Herbeck köstliche Schätze — darunter die h-moll Symphonie (erste Aufführung am 17. Dezember 1865). Seit 1864 wurden den noch lebenden Autoren neu aufgeführter Musikwerke „Ehrensolde“ gegeben; getreu der Devise „Den Lebenden ihr Recht, den Toten ihre Ehre“ nahm sich die Gesellschaft aber auch der ganz verwahrlosten Gräber Beethovens und Schuberts auf dem Währinger Friedhofe an, ließ im Oktober 1863 die beiden Gräber öffnen, die Gebeine sammeln und in verloteten Metallsärgen wieder bestatten, die Grabsteine aber säubern. (Vgl. die eingehende schöne Schilderung auf S. 102f. Die Gesellschaft hätte im Vorjahre eine für alle Zeiten rühmenswürdige Tat vollbracht, wenn sie diese ursprünglichen Grabstätten der zwei Meister, die durch den Verkauf und die Auflassung des Friedhofes vernichtet werden, gerettet hätte!) — Da die wachsende Ausgestaltung der Schulen, Sammlungen und Aufführungen das alte Heim immer mehr als zu klein erscheinen ließen, faßte man 1863 den Entschluß, ein neues Gebäude zu errichten. 1867 bis 1869 wurde das Gebäude nach dem Plane Hansens erbaut, in einem der schönsten Viertel des durch den Fall der Basteien geschaffenen neuen Wien; am 5. Januar 1870 legte Kaiser Franz Joseph I. den Schlüsselstein.

Mit der Vollendung des Palastes, der der „Gesellschaft der Musikfreunde“ bis heute als Heimstätte dient, schließt die Darstellung Pergers ab. Die Geschichte der Gesellschaft seit 1870 hat Dr. Robert Hirschfeld geschrieben. Seine Arbeit unterscheidet sich äußerlich von der Pergers dadurch, daß er die „Chronik“ (d. h.

Daten und Personalien) von seiner Darstellung trennte und sie unter den Strich verwies. Hirschfelds Geschichte liest sich leichter, sie ist flüssiger geschrieben und läßt den geistvollen Schriftsteller und den durch Übung gewordenen Meister bewundern; gleichwohl kann ich nicht umhin, der einfachen Schreibweise Pergers, der, seine Aufgabe eben als die eines warmfühlenden „Chronisten“ auffassend, persönlich im Hintergrund blieb, den Vorzug zu geben vor Hirschfelds blendendem Stil. 1870 sichern sich die Philharmoniker den neuen großen Saal für ihre Konzerte; unvergleichlich blüht das Konservatorium auf; Anton Bruckner, seit 1868 als Lehrer für Harmonielehre und Kontrapunkt angestellt, wird S. 132 in seinen Beziehungen zur Gesellschaft gewürdigt. Die großen Namen, die großen Ereignisse drängen einander: den in vollem Glanze prangenden Namen Brahms und Rubinstein gesellen sich Gustav Mahler und Felix Mottl, aus deren Schülerzeit am Konservatorium interessante Dokumente (S. 156f.) mitgeteilt werden. 1884 beginnt mit der Dirigententätigkeit Hans Richters das „eiserne Zeitalter“ der Gesellschaft. Die Entwicklung und die immer steigende Leistungsfähigkeit der „Gesellschaft der Musikfreunde“ gleichen einem Triumphzug; die Gedenkfeiern an den Ehrentagen großer Musiker werden zu Gedenktagen in der Geschichte der Gesellschaft selbst; sie und ihre Einrichtungen stehen und halten sich immer mehr auf der Höhe der modern gewordenen Zeit. Schwungvoll führt Hirschfeld die Geschichte bis auf die Tage von heute fort, bis zur Präsidentschaft Gustav Marchels, von dessen Wirksamkeit wir mit Recht weitere gewaltige Fortschritte erwarten.

Ein Zusatzband enthält die wertvolle Übersicht der im Besitz der Gesellschaft befindlichen Sammlungen: Musikalien, Briefe, Autogramme; ferner die Statuten in den Fassungen verschiedener Zeiten. Eine Fülle von Kunstschätzen, von bedeutendem historischen Materiale. Von hohem Wert sind die dem Werke beigegebenen Abbildungen,<sup>1)</sup> darunter Nachbildungen von Briefen — Beethoven und Schubert, Berlioz, Mendelssohn, Brahms, Bruckner, Schumann u. v. a. sind mit letzteren vertreten, Mahler mit einem Besuch um Schulgeldbefreiung — die Nachbildung von Notenblättern (Beethoven, Mozart u. a.), die dem Werke den Reiz eines Führers durch die gesamte Musikentwicklung des 19. Jahrhunderts verleihen. Und dies ganz mit Recht, denn die Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde“ hat an dieser Entwicklung nach bestem Können tätigen und erfolgreichen Anteil genommen.

Dr. Egon von Komorzynski

133. **Peter Wagner:** Einführung in die gregorianischen Melodien. Ein Handbuch der Choralwissenschaft. II. Teil: Neumenkunde. Paläographie des liturgischen Gesanges. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1912. (Mk. 12.—.)

Ex Oriente lux darf nun auch die moderne Choralwissenschaft sagen. Der vorliegende

<sup>1)</sup> Vgl. die verschiedenen Proben im Bilderteil dieses Heftes.

zweite Band der Einführung in die gregorianischen Melodien ist dessen ein überraschender Zeuge. Man soll freilich im Gebiete der Wissenschaft nicht von Sensationen sprechen, es fehlt ihr ja auch meistens der dazu nötige Resonanzboden gleichartig interessierter großer Massen; aber wenn wir ein edleres Wort für dieselbe Sache hätten, würden wir in einem Falle, wie dem vorliegenden, versucht sein, es zu gebrauchen. Man wußte ja längst, daß bei Erforschung der Neumen, deren Name allein schon einen Hinweis bedeutet (*νεῦμα*), mancherlei Fährten in das altbyzantinische Kulturzentrum hineinwiesen; als man aber im vergangenen Jahrzehnte begann, diesen Spuren ernsthafter nachzugehen, da hat man wohl kaum auf solch bedeutungsvolle Resultate zu hoffen gewagt. Mit fast fühlbarem Ruck tut hier die Choralforschung einen Schritt vorwärts. Wie buchstäblich wahr das ist, leuchtet zweifellos ein, wenn man vergleicht, wie Wagner in der ersten Auflage dieses seines Werkes (S. 113) diese ganze Frage, in der ihm nun eine so umfassende, grundlegende Erhellung der Zusammenhänge gelungen ist, mit der kurzen Feststellung auf sich beruhen lassen mußte, daß „auch die Byzantiner in irgendeiner Weise an der Herstellung der Neumen beteiligt gewesen sein müßten“, während nun aus dem Embryo der Vermutung der Organismus einer umfangreichen, vorsichtig geführten Beweisführung, die sich auf ein reiches Material stützt, erwachsen ist. Vorarbeiten dafür lagen nur in verhältnismäßig beschränktem Umfang vor, ein wiederholter Studienaufenthalt des Verfassers im Orient hat die eigentliche Unterlage schaffen müssen. Der Zusammenhang des lateinischen mit dem orientalischen Kirchengesange darf danach als feststehend betrachtet werden, auch in bezug auf seine schriftliche Fixierung. Als abhängig von den byzantinischen Neumen werden auch die russischen Neumen dargetan, während den armenischen eine spezifische Eigenartigkeit vindiziert wird. Das Aufkommen der mittelbyzantinischen und ihre Reform zur neubyzantinischen, heute noch üblichen, Tonschrift wird ebenfalls verfolgt. Den Hauptbestandteil der Darbietung bildet naturgemäß das Kapitel, vielmehr die Kapitel, über die lateinischen Neumen. Es ist dem Stande der Forschung entsprechend erweitert und trägt auch seinerseits auf lange Strecken ein völlig neues Gesicht. Eine Überraschung, worauf man freilich nach dem Hinweis des Verfassers im Vorworte gefaßt sein konnte, bringt wieder die Untersuchung über den Choralrhythmus, dies Schmerzenskind der Theorie und der Praxis. Wagner gibt nämlich die Theorie des annähernden Gleichmaßes der Bewegung, die, von den Benediktinern ausgehend, fast überall schon den Weg in die Choralübung gefunden hatte, wieder auf und tritt für eine rhythmische Differenzierung der Neumenwerte ein, ohne indessen jener Überspannung der Rhythmislehre beizutreten, die bis zur taktmäßigen Ausführung des Choralen geht. Ohne Zweifel wird diese entschlossene Selbstkorrektur sehr bemerkt werden. Ihre Notwendigkeit erhellt aus der Darstellung Wagners selbst. In der richtigen Erkenntnis, daß das einzige Mittel, das vor Irrtümern schützt, in der „vollen Hingabe an den Befund der Quellen“

besteht, frei von der Sucht, „ihn zu kürzen und durch unhistorische Zutaten oder tendenziöse Beleuchtung zu verändern“, geht er hier mit solch gründlicher und vorsichtiger Objektivität in historischer, systematischer und kritischer Beziehung zu Werke, daß ein Mißtrauen gegen seine Deduktionen überhaupt nicht aufkommt, obwohl sie doch liebgewonnene „Wahrheiten“ über den Haufen rennen. Etwa hier einhakende Auseinandersetzungen werden dem Verfasser eine ohne Zweifel erwünschte Gelegenheit geben, die Hieb- und Stichfestigkeit seiner Resultate noch besser in die Erscheinung treten zu lassen. Wäre somit der Streit um den Choralrhythmus zu einem glücklichen Ende geführt oder zum mindesten doch auf ein aussichtsvolles Geleise geschoben, so wäre dadurch zugleich auch ein Element der Unruhe und Unsicherheit aus der praktischen Choralpflege ausgemerzt, das viel drückender auf ihr lastete, als der an sie Gewohnte sich meistens bewußt war. Dann wird dieser zweite Teil für die Choralpraxis von derselben Bedeutung sein wie der erste für die Choralforschung. Dankbare Aufnehmer wird auch die dem Ganzen vorangesetzte „Geschichte der Neumenforschung“ finden. Es ist gewiß nicht leicht, die Forderungen der reinen und angewandten Wissenschaft im Rahmen eines — wenn auch umfangreichen — Handbuchs ungesucht zu vereinigen; wo es aber einmal, wie im vorliegenden Falle, gelungen ist, da darf man sich dessen um so mehr freuen. Was an Wagners Schrifttum immer wieder angenehm berührt, ist die Klarheit seiner Sprache, ohne alle gelehrte sein wollende Dunkelheit. Ist mit dem noch in Aussicht stehenden dritten Bande der Einführung das Gesamtwerk abgeschlossen, so werden wir in ihm ein Resultat, nicht bloß katholischen, sondern auch deutschen Forscher- und Gelehrtenfleißes besitzen, zu der in jeder anderen Sprache ein gleichgeartetes Seitenstück fehlt.

Joh. Hatzfeld

134. Hans Nitze: Das Recht an der Melodie. Verlag: Duncker & Humblot, Leipzig 1912.

In einer ausgezeichneten Arbeit hat der Verfasser eingehend und klar das geltende Recht an der Melodie behandelt. In einer vorausgeschickten Erörterung der Theorien bekennt er sich zur bekannten Theorie Kohlers: zur Doppelnatur des Urheberrechts, die sowohl den Schutz der materiellen wie der ideellen Interessen des Urhebers fordert; Immaterialgüterrecht und höchst persönliches Individualrecht. Eine kurze geschichtliche Einleitung, in der sich schon der Kern aller Schwierigkeiten deutlich zeigt, nämlich die Frage, was eigentlich eine Melodie ist, und eine kurze Darstellung über „die Entstehung, den Untergang und den Übergang des Rechtes an der Melodie“ führt dann zum Hauptthema: „Der Gegenstand des Rechtes an der Melodie“ und: „Der Inhalt des Rechtes an der Melodie.“ Dieses Hauptthema wird eingehend auf über 50 Seiten erörtert, eine Erörterung, die ich mit großem Genuß gelesen habe und jedem Musikfreund, ganz besonders aber jedem sich für Musik interessierenden Juristen zu lesen empfehlen kann. Diesem materiellen Teil folgt ein formeller Teil, der mehr ein juristischer Natur

ist und als eine wohlgelungene Anleitung oder Einführung dienen mag, ohne im gegebenen Fall jedoch die juristische Hilfe des Praktikers entbehrlich zu machen. Besonders dankenswert sind im dritten Teile die Hinweise auf die internationalen Rechtsbeziehungen, vor allem die revidierte Berner Übereinkunft. Leider kann man dem Verfasser nur darin beipflichten, wenn er am Schlusse sagt, daß der deutsche Komponist den ausländischen gegenüber sehr erheblich im Nachteile ist; denn die ausländischen Komponisten genießen bei uns den vollen gleichen Rechtsschutz wie unsere deutschen, während diese, von Frankreich, Belgien, Luxemburg, Spanien und Tunis abgesehen, im Auslande (z. B. auch Österreich-Ungarn) so gut wie keinen Melodieenschutz genießen. Mit Recht fordert der Verfasser Abhilfe und bezeichnet diesen Zustand, bei dem die sog. Meistbegünstigungsklausel nur den Ausländern Nutzen bringt, als einen unleidigen.

So sehr ich nun wünsche, daß jeder Interessent das vortreffliche Buch selber zur Hand nehmen möge, sei es doch gestattet, noch mit einigen Sätzen auf den musikalisch wichtigsten Teil desselben näher einzugehen. Besonders erfreulich ist dabei schon die Arbeitsart des Verfassers, der uns auf induktivem Wege überzeugend zum Ziele führt: zu einem den modernen Verhältnissen, den heutigen Meistern der Musik genügenden Melodiebegriff. Wie schwierig das ist, zeigt sich im Laufe der Untersuchung, ja selbst an ihrem Abschluß. Mit Recht scheidet der Verfasser zwischen der Melodie einerseits und Thema, Motiv, Leitmotiv, Signal sowie Harmonie, Rhythmus und Modulation, Instrumentation, Vokalisation, Stil, Manier, sog. Stereotypen Tonmalereien andererseits; Gegenstand des Rechtes an der Melodie ist die individuelle künstlerische Form, in der der Komponist seine musikalischen Gedanken in die äußere Erscheinung bringt, „das Werk der Tonkunst“ also, wie es auf S. 59 heißt oder S. 60 zum Schluß: „Die Melodie im Sinne des § 13 Abs. 2 des L.-U.-G. ist ein selbständiger, in sich geschlossener, umwandlungsfähiger Tonsatz.“ Man gewinnt aus alledem die Überzeugung, daß das Gesetz in dem Worte Melodie doch einen zu engen Ausdruck gebraucht hat. Denn die individuelle künstlerische Form, die Nitze mit Recht betont, ist ohne Zuhilfenahme jener ungeschützten, d. h. nicht melodischen Elemente (Harmonie, Rhythmus usw.) nicht vorhanden. In dieser Beziehung möchte ich sagen: Nitze bemüht sich, aus dem Gesetze mehr herauszuholen, als wohl in ihm liegt; er hätte mit Recht das Gesetz um seines allzuengen Ausdruckes willen tadeln können. Diesem inneren Widerstreit entspringt meines Erachtens der Satz auf S. 30 (und sein Korrelat auf S. 81), wo Nitze sagt: „Ist eine Melodie [sic!] bereits derart verarbeitet und polyphon verflochten, daß sie auf ganz neue harmonische Fundamente gestellt ist, so entsteht kein Miturheberrecht, sondern ein Alleinurheberrecht am Ganzen.“ Er will zwar auch dieses Werk dann als einen Verstoß gegen § 13 Abs. 2 behandeln wissen, gesteht ihm aber wiederum selbständigen Urheberrechtsschutz zu. Ich vermag mich mit dieser Konstruktion nicht zu befrieden, gestehe aber

gerne, daß die Frage, wo das ungesetzliche Plagiat eigentlich zu suchen wäre, außerordentlich schwer zu lösen ist. § 13 Abs. 2 hat diese Frage meines Erachtens auch nicht gelöst. Wo hört die „freie Benutzung eines Werkes“ auf, anständiges, selbständiges, achtbares Kunstwerk zu sein und wird zum Plagiat? Das wäre die Grundfrage! § 13 Abs. 2 stempelt aber jedes noch so hoch achtbare Kunstwerk, z. B. herrliche meisterliche Variationen-Werke, durch eine nach jeder Richtung zu enge positive Gesetzesbestimmung zum Plagiat, sobald ihm eine Melodie erkennbar zugrunde gelegt ist. So ist denn die ganze Frage meines Erachtens trotz des Gesetzes noch im Fluß und bedarf erneuter Revision; das unleidige Streben unserer Zeit, dem Leben und dem Richter überall ganz feste und bestimmte Gesetze zur Richtschnur zu geben, kurz konstruktive Begriffsjurisprudenz zu befördern, statt freie Rechtslehre nach dem alten guten Satze: *jus est ars aequi et boni!* ist des Übels Kern. Dr. Spohr

## MUSIKALIEN

135. **Maurice Emanuel:** Sonate (en ré mineur) pour Piano et Violon. Verlag: A. Durand et Fils, Paris. (6 Frs.)

Diese dreisätzige Sonate vermeidet alle Weitschweifigkeit, ist apart in der Erfindung und auch in der Harmonik, sowie abwechslungsreich in der Rhythmik; für Spieler und Hörer ist sie keineswegs einfach. Am meisten Anklang dürfte der sehr poetische langsame Satz finden.

136. **Jenő Hubay:** Ballade und Humoreske für Violine und Klavierbegleitung. op. 104. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig. (je Mk. 2.50.)

Dankbare Vortragsstücke, die schon ziemliche Virtuosität voraussetzen; der Ballade möchte ich den Vorzug geben, zumal ich sie für wirkungsvoller halte.

137. **Robert Fuchs:** Trio für Violine, Viola und Violoncello. op. 94. Verlag: Ad. Robitschek, Wien. (Mk. 3.—.)

Bei dem Mangel an guten Streichtrios dürfte das vorliegende sehr willkommen sein. Wir wissen, wie fein der Komponist die musikalischen Formen beherrscht und finden dies auch hier wieder bestätigt. Wir freuen uns, daß der schon betagte Tonsetzer uns noch ein Werk von solcher frischer Erfindung geschenkt hat. Gleich das Hauptthema des ersten Satzes läßt dies erkennen, ebenso das reizende Menuett, in dem uns das Trio noch besonders fesselt, und der Schluß des Finales. Den langsamen Satz bilden Variationen über ein schottisches Volkslied, die durch ihre große formale Vollendung und durch ihre Einfachheit bestechen.

138. **Joseph Marx:** Ballade (Mk. 3.—). — Scherzo für Klavierquartett (Mk. 3.—). — Klavierquartett in Form einer Rhapsodie (Mk. 5.—). Verlag: Schubertshaus, Wien.

Der als Lyriker rasch zu Ansehen gelangte Wiener Komponist bietet hier drei Stücke, die nicht miteinander zusammenhängen, für Klavier, Violine, Viola und Violoncello. Sie haben mich lebhaft interessiert, weil sie eine Fülle von packenden, ja großartigen Gedanken enthalten, aber es sind

in der Hauptsache nur aneinander gereihete Einfälle, denen eine Verarbeitung, wie wir sie in der Kammermusik gewohnt sind, fehlt. Am meisten tritt dieser Übelstand in der Rhapsodie hervor, deren Inhalt sich wohl besser zu einem Orchesterstücke geeignet hätte. Inhaltlich halte ich die Ballade für das wertvollste der drei Stücke, obwohl das geistvolle Scherzo noch wirkungsvoller ist; in dessen Aufbau erscheint ein ganz winziges Trio gegenüber dem sehr ausgedehnten Hauptteil. Der Komponist sollte Brahms eifrig studieren; dann dürfte er uns ein treffliches Kammermusikwerk liefern.

Wilhelm Altmann

139. **Emil Sjögren:** Sonate pour Piano et Violoncelle. op. 58. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen. (Mk. 4.50.)

Man wird von dem liebenswürdigen nordischen Komponisten nichts Neues erwarten, wenn er eine Cellosonate schreibt. Wer seine Violinsonaten kennt, weiß auch, welchen Charakter seine Cellosone erhalten hat. Nur daß das Cello nicht so leicht für einen Komponisten zu handhaben ist wie die beweglichere Violine. Wenn man aber von mancherlei Unbequemlichkeiten für den Spieler absieht, bleibt immer noch ein großer Vorzug dieses Werkes zu rühmen: seine Frische, seine Lebendigkeit und die leichtflüssige Behandlung der Form. Während sonst ein erster Sonatensatz gern ins Pathetische zu verfallen pflegt und die Ausdrucksmöglichkeiten zweier Instrumente überschreitet, bleibt Sjögren hier trotz aller Beweglichkeit schön in den Grenzen des Melodischen. Auch im zweiten, „Romanza“ betitelten Satz geht es melodisch genug zu. Namentlich kommen auch die tieferen Saiten des Violoncells zur Verwendung. Trotzdem bleibt die „Romanza“ im Landläufig-Nordischen stecken. Aber das Schluß-Allegro sprüht wieder so viel rhythmische Freudigkeit, daß es, mit seinem Rückblick auf den ersten Satz, wohl als der wirksamste Teil des Werkes gelten kann. Der Klavierpart ist modulations- und figurenreich gehalten und nicht mit allzuschwerem Kontrapunkt belastet.

140. **Joseph Malkin:** Dix Etudes pour Violoncelle. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen. (Mk. 3.—)

Diese Etüden werden sich dem Lehrplan schlecht einfügen, weil sie in bezug auf den Schwierigkeitsgrad etwas durcheinandergewürfelt sind. Vorgeschrittene Spieler werden sie aber mit Nutzen und der Abwechslung halber gern studieren.

141. **H. A. Rasch:** Sonate (a-moll) für Violoncello und Klavier. Verlag: Praeger & Meier, Bremen. (Mk. 3.—)

Die Sonate klingt für das Streichinstrument ja sehr gut, kann aber höheren Ansprüchen nicht genügen. Dazu ist die Erfindung zu simpel, der Klavierpart zu reizlos und nicht einmal geschickt gesetzt. Der langsame Satz präsentiert sich für eine Sonate denn doch zu salonmäßig. Ebenso der Schlußsatz.

142. **Otto Wittenbecher:** Konzertstück d-moll für Violoncell mit Klavier. op. 20. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig. (Mk. 3.—)

In knapper dreisätziger Form — einem schwungvollen Allegro, einem melodischen Andante und

einem rhythmisch bewegten Schlußsatz — stellt sich das Konzert durchaus auf den Standpunkt der Goltermannschen, Schröderschen Konzerte. Für den Konzertsaal dürfte es nicht in Betracht kommen, wohl aber für das Studium und für den Liebhaber. Letzteres um so mehr, als die Anforderungen an die technische Kunstfertigkeit des Spielers nicht hoch sind.

Hugo Schlemmüller

143. **Joseph Marx:** Italienisches Liederbuch, nach Gedichten von Paul Heyse. Schubert-Haus-Verlag, Wien und Leipzig. (Bd. I und II, je Mk. 3.—)

Der Inhalt dieser beiden Hefte, die übrigens durch geschmackvolle Ausstattung angenehm auffallen, ist sehr ungleichwertig. Neben Wohlgelungenem und Annehmbarem finden sich auch Lieder, die besser ungedruckt geblieben wären. Wie mir scheint, sucht der Komponist zu jedem Liede in der Begleitung eine gewisse Lokalfarbe zu finden, die er teils durch rhythmische, teils durch melodische und harmonische Elemente zu erzielen bestrebt ist. Dieses Bemühen glückt ihm in den meisten Fällen, so daß man seinen Schöpfungen in dieser Hinsicht eine gewisse Eigenart nachrühmen darf, durch die auch die in den Gedichten ruhende Einförmigkeit der Stimmung vermieden wird. Nur hätte Marx dann auch durch eine breite, ohrenfällige Melodik dem italienischen Milieu Rechnung tragen müssen. Das Wesen der italienischen Melodie ist Sangbarkeit, die bis zur Banalität gehen kann, aber niemals in so oft unterbrochener Linie sich bewegen darf, wie es hier der Fall ist. Der häufige Wechsel der Taktart, der doch nur den Mangel einer vollen geistigen Durchdringung des Gedichts bekundet, ist nirgends so fehl am Ort wie bei Gesängen italienischen Charakters. Aber der Komponist schwelgt geradezu in dieser leidigen Mode, z. B. wechselt in dem Liede „Abends“ Takt für Takt  $\frac{3}{4}$  mit  $\frac{2}{4}$  ohne jeden inneren Grund. Das strenge Festhalten einer bestimmten rhythmischen Figur in der Begleitung ist meist sehr bezeichnend und geschickt, manchmal aber auch etwas ermüdend, z. B. in dem Liede „Die Lilie“. Als mir am wertvollsten erscheinende Stücke der Sammlung hebe ich aus Band I „Ständchen“, „Am Brunnen“ und aus dem zweiten „Es zürnt das Meer“, „Die tote Braut“ und „Venetianisches Wiegenlied“ hervor.

144. **Joseph Marx:** Lieder und Gesänge. Zweite und dritte Folge. Schubert-Haus-Verlag, Wien und Leipzig.

Die zahlreichen Stücke der zweiten Folge lassen keinen wesentlichen Fortschritt gegenüber dem Italienischen Liederbuch erkennen, höchstens kann man feststellen, daß der Komponist hier innerlicher zu sein und seine textlichen Unterlagen noch mehr in allen Einzelheiten zu durchdringen bemüht ist. Demgegenüber macht sich gerade in den Liedern der zweiten Folge eine nervöse Unruhe bemerkbar, welche die Singstimme sowohl als die Klavierbegleitung unnötig erschwert, ohne irgendwelche stärkere Wirkung hervorzubringen. In den Liedern der dritten Folge ist diese Unruhe zwar noch gesteigert, scheint aber doch künstlerisch mehr beherrscht zu werden. Wenigstens kann man im „Notturmo“ die eigentümliche metrische



Zweiteilung der Takte als wohl berechnet und zweckentsprechend gelten lassen, wenngleich sie den Vortrag für Gesang und Klavier wesentlich erschwert. „Waldseligkeit“ ist ein Stück von reifer Schönheit und echter Empfindung; „Vergessen“ zeichnet sich durch einen rhapsodischen Zug aus, müßte aber in der Führung der Singstimme einfachere Linien bewahren. Wenn man die große Zahl der in beiden Folgen vorliegenden Lieder von Marx als Ganzes betrachtet, so kann man sich des Gedankens nicht entschlagen, daß auch in diesem Falle weniger mehr gewesen wäre, da kaum ein Drittel all dieser Gesänge die Fähigkeit in sich trägt, eine lebendige Wirkung zu tun, während zwei Drittel das sind, was man heutzutage so treffend als „papierne Lieder“ bezeichnet. Selbstkritik, Sammlung, stärkere Betonung des Melos und Einfachheit des Ausdrucks sind die Eigenschaften, deren sich der Komponist befleißigen möge.

F. A. Geißler

145. Paolo Litta: „La déesse nue.“ Poème ésotérique pour une danseuse, piano, violon et triangle. Verlag: Libera estetica, Florenz. (Leipzig, Fr. Hofmeister.) (10 Frs.)

Schien es dem alten Dittersdorf notwendig, die „Metamorphosen“ des Ovid zu vertonen, uns den „Sturz Phaethons“, „Die Verwandlung Aktäons in einen Hirsch“ oder die „der lykischen Bauern in Frösche“ in Melodien erleben zu lassen, warum sollte weit im Anfang des 20. Jahrhunderts nicht ein Komponist unsere ringende Seele malen, wie sie durch Nacht und Verzweiflung in den Brand der Leidenschaft und in die Gefilde des Todes gelangt, um, das Unendliche berührend, im ersten und letzten Element die Erlösung zu finden? Der Musik geht eine Schilderung des eigentlichen Tanzes, der gewünschten Wiedergabe des Inhalts durch die Instrumente (der Geiger soll „die musikalische Seele der Göttin entschleiern“, der Klavierpart soll das Gewand der Göttin darstellen, „aus klingendem Stoffe und rhythmischen Falten“) und der Tänzerin, deren Körper einem „wandelnden Tempel“ gleichen soll. Man sieht, wir sind im Ultralager, und man wird leicht an die ebenfalls aus Italien, jedenfalls aus „Romanien“ kommenden „... isten“ denken. Die Romanen sind eben mutiger als wir, sie fliegen höher, weil sie leichter, sie werden schwerer schwindlig, weil sie Tagwandler sind. Die „Klarheit“ der Romanen und die Dunkelheit der Germanen sind ja bekannte Dinge. Es folgen die Benennungen der in 15 sogenannte Tänze zerlegten Musik und einige Themen in Noten, unter denen uns das „Thema der Monade“ auffällt. Der Komponist zeichnet als „Artistischer Direktor der ‚Libera Estetica‘-Konzerte in Florenz“. — Man wird bei manchem, das ich genannt, und erst recht bei anderem, das ich nicht genannt, zum Spötteln gereizt; aber man sollte ernst bleiben und vieles hingehen lassen. Man wird es, wenn man die mit dem Thema des Zweifels beginnende Musik sich näher anschaut. Sie läßt sofort den feinempfindsamen, dennoch durchaus draufgängerischen Musiker erkennen, der weder konsequent jedem Wohlklang, jeder Arbeitsweise im alten Stile aus dem Wege geht, noch das Heil-

loseste scheut. So kommt eine Zusammensetzung zustande, die namentlich auf Wagner basiert. Vom Geiste dieses mystischen Abhorchers ist das ganze Stück durchsetzt; doch kommt, wie ich bereits erwähnt habe, waghalsigste Nervenekstase hinzu. Diese ist es vor allem, die das rein Technische außerordentlich heraufschraubt, so daß nur hervorragende Musiker für die Aufführung in Frage kommen. An den mit Litta nur scheinbar verwandten Arnold Schönberg erinnert wenig, die ganze Struktur Litta's ist eine andere. Uns bleibt übrig, diese neuste Kunst, wenn sie, wie im vorliegenden Falle, von einem Könnner herrührt, zu fördern, um sie auf ihre Macht hin zu prüfen. Bereitet doch gerade diese Musik den Boden für keimende Frucht, die einst unantastbar sein wird, wie das schöne Ewig-Neue, an dem man sich noch vor einigen Jahrzehnten die Zähne und den Kopf zerbrach, das heute unser Brot und Wein abgibt. Ich bin übrigens überzeugt, daß eine Vorführung des Werkes mit einer genialen Tänzerin — man sollte es nie als bloße Kammermusik bringen — und mit allen erforderlichen Kräften und Mitteln einen sehr starken Eindruck erzielen würde. — Die innige, stark gespannte Zeichnung von Conti, die den Deckel ziert, möchte ich nicht unerwähnt lassen.

Arno Nadel

146. Paul Claußnitzer: Choralsonate zur Totenfeier für Orgel. Werk 30. Verlag: J. Rieter-Biedermann, Leipzig 1912. (Mk. 3.—)

Der Gedanke, Choräle, die sich inhaltlich zu einem Programm ergänzen, zu einer „Choralsonate“ zu verarbeiten ist, so naheliegend er eigentlich ist, doch wenig verwirklicht worden. Deshalb wird Claußnitzers Werk 30 vielen Organisten, die sich bisher bei der Ausgestaltung kirchlicher Totenfeiern mit einzelnen Orgelchorälen passender Art helfen mußten, sehr willkommen sein. Die Sonate verträgt es eventuell, daß zwischen ihren drei Sätzen entsprechende vokale Darbietungen eingeschoben werden. Dem ersten Satz, dem wir am meisten Originalität und Fluß der Empfindung zusprechen möchten, liegt der Gedanke „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“ zugrunde, der durch Verwendung des gleichnamigen Chorals Ausdruck findet. Weniger geglückt ist der zweite Satz mit seinen stark Mendelssohnschen Zügen und wenig sagenden Kontrapunktierungen des Chorals „Jesus meine Zuversicht“. Der ausgedehnte Schlußsatz enthält wieder manches Gute, er ringt sich zu Zuversicht und Trost hindurch nach nochmaligen Ausbrüchen des Schmerzes und schließt in lichtem C-dur mit „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, dem Ausdrucke der Auferstehungshoffnung. Es will uns scheinen, als ob Claußnitzer in diesem Satze nicht dieselbe gute Erfindung gehabt hätte, die den meisten seiner trefflichen 100 Orgelchoräle nachzurühmen ist; es ist zuviel kontrapunktische Konstruktion darin (so geschickt auch die Verschmelzung der c. f. „Jesus meine Zuversicht“ und „Wachet auf“ sein mag). Alles in allem verdient jedoch die vorliegende Sonate, insonderheit der erste Satz, als das Werk eines gegebenen Musikers gebührende Beachtung.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld



## KRITIK

### OPER

BERLIN: „Ariadne auf Naxos, zu spielen nach dem Bürger als Edelmann des Molière“ von Richard Strauß hat nun den Weg über die Provinz nach Berlin, und zwar ins Königliche Schauspielhaus gefunden. Monate vor und Monate nach der Stuttgarter Uraufführung ist in den Zeitungen davon gefabelt worden. Die Inszenierung und Regie des Ruhmes läßt nichts zu wünschen übrig. Oder doch? Gewiß kann keine Schauspielpremiere den Aufbruch in die Massen tragen, ein Rauschen im Blätterwald hervorrufen wie eine Straußsche Oper. Aber die künstliche Siedehitze, beileibe nicht mit der Begeisterung von Kulturmenschen zu verwechseln, rächt sich. Der Rausch geht vorüber, der Spielplan zeigt einen erbarmungslosen Hang zum Normalen; „Salome“, „Elektra“ fallen im Kampf ums Dasein, und nur der (walzerreiche) „Rosenkavalier“ schreitet zunächst noch rüstig, wenn auch sensationslos über die Opernbühnen. All dies hatte aber auf dem Wege nach Berlin seine zündende Kraft noch nicht verloren. Wir erinnern uns der Begeisterungshymnen der Galerieinhaber, die sich den Klatschsalven behäbiger Parkettprotzen mischten. Davon war diesmal nichts zu spüren. Nichts. Sollte die Regie und Inszenierung des Ruhmes hier versagt haben? War's nicht unpraktisch, die zahlreichen Stimmen, die von einem Mißerfolg des Werkes sprachen, hemmungslos in die Welt hinaustönen zu lassen? Hier, in einem Falle, wo die Bühnenwirksamkeit auf die Massen ausgeschossen war, lag ein Regiefehler vor. Hier mußte Berlin das erste Wort sprechen. Dann hätte sich vielleicht mit anderer Etikette ein üblicher Straußserfolg erzielen lassen. Mehr nicht. Denn sagen wir es frei heraus: diese „Ariadne“ mit oder ohne den Bourgeois-Gentilhomme ist als musikalisches Bühnenwerk unhaltbar, unmöglich. Man wirft dem Vollblutmusiker Strauß die Sozietät mit Hofmannsthal vor, man wundert sich über den mangelnden Sinn für Zweckmäßigkeit in einem sonst so zielbewußten Manne. Man höre auf, sich darüber zu wundern. Das Problem existiert nicht: Strauß ist kein Dramatiker. Unfähig, sich selbst den Text zu dichten, wirft sich der Symphoniker mit dem unsicheren literarischen Geschmack dem immer geschwätzigeren Ästheten Hofmannsthal in die Arme und läßt sich, anstatt ihm die Gesetze seines Geistes zu diktieren, durch die schillernde Beredsamkeit einzelner Szenen zum Schaffen anregen. Gewiß hat den Musiker Strauß mit seiner ewigen Liebe zu Mozart allmählich der Trieb zur Einfachheit ergriffen. Es ist das einzige, was er seinem Genossen als richtunggebend mitteilen kann. Dann aber versagt die gestaltende Hand des Dramatikers.

Es verlohnt sich, auch einmal der Straußschen Einfachheit auf den Leib zu rücken. Sie ist Sehnsucht ohne Erfüllung. Ich kenne keinen Musiker von stärkerer schöpferischer Potenz in unserer Zeit. In unserer unlyrischen Zeit. Darum erscheint mir Straußens „Till Eulenspiegel“ in seiner Knappheit, in seiner lückellosen Architektur, mit seiner Ausschaltung alles Lyrischen, mit seinem unerhört witzigen und

doch ökonomischen Orchester noch immer als ureigenster Ausdruck seines Wesens. Als genialer Wurf, als etwas, was seinesgleichen in unserer Epoche nicht hat. Die Lyrik seiner symphonischen Dichtungen ist entweder schon veraltet (wie in „Tod und Verklärung“) oder schmachttend unecht. Seine Lieder kann ich zum Teil als sehr schön und verzweigt, aber nicht als stilscheinlich empfinden. „Salome“ und „Elektra“, die erste noch mehr als die zweite, werden ihren Wert als geistreiche Kuriosa des Ausdrucks behalten. Bis dahin verfolgt der für die Bühne Schaffende unbeirrt seine Linie. Er sieht, daß sich so nur Nuancen und Kuriosa erreichen lassen. Die Sehnsucht nach Einfachheit, nach Lyrik ist da. Sie treibt ihn zum Kompromiß. Die breite Basis fehlt, aus der eine eigene Poesie in Tönen erwachsen könnte. Es entsteht der „Rosenkavalier“ mit seinen oft peinlichen Zugeständnissen an die Masse, mit seinem artistisch feinen lyrischen Eklektizismus, mit seinen inneren Widersprüchen zwischen Eigenem und wundervoll Nachempfundenem. „Ariadne“ bedeutet ein weiteres Vorrücken ins Abseitige. Sie soll das Einfache, gesehen durch Straußsches Temperament, auf die allereinfachste Formel bringen. Sie möchte parodistisch, witzig, lyrisch, einfach, modern und durchsichtig, endlich auch im Stil einheitlich sein. Die aus solcher Konzentration heraus geschaffene Partitur ist gewiß so, daß sie kein anderer ihm nachschreiben könnte: die souveränste Technik hat hier alles ausgeschieden, was den Eindruck der Einfachheit stören würde; und sie hat doch das Gepräge Straußschen Geistes bewahrt. Freuen wir uns dessen. Aber die Kompromißnatur des Halbgenies verleugnet sich nicht. Das Buffoneske ist unzweifelhaft echt; die illustrierende Musik in der Dinerszene reizend straußisch. Aber schon das Archaische mit seinen zart aufgesetzten harmonischen Lichtern ist nichts als ein Triumph blendender Technik, nicht originaler als die Belebung antiker Baustile in der Architektur. Das Parodistische (zum Beispiel in der Zerbinetta-Arie) artet in eitel Spielerei aus; und das Lyrische, ausgedehnt wie es ist, stammt in seiner nachempfundenen Einfachheit aus einem Willensakt. Diese an Straußischem nicht allzu reiche, doch an glänzend drapierten Schönheiten aus zweiter Hand überreiche Partitur verliert aber als Bühnenmusik alle Wirkung. Sie bleibt Musik an sich. Buffoneskes, Parodistisches und Lyrisches befehlen sich; die Handlung der „Ariadne“ würde auch ohne die auf das Konto Molière-Hofmannsthal's zu setzende Erschöpfung den Zuschauer kalt lassen. Die à la Wagner lang ausströmende Lyrik ermüdet. Das Ganze unhaltbar.

Ich befand mich der Berliner Erstaufführung gegenüber in halbnativem Zustande. Der Stuttgarter Uraufführung beizuwohnen, hatte ich mir versagt. Der Klavierauszug aber war längst in meinen Händen. Und zu den mancherlei Vorträgen über das Werk war kurz vor der Berliner Premiere einer von Dr. Leopold Schmidt im Königlichen Schauspielhause getreten, dessen eindringende Analyse von Kräften des Opernhauses, von einem Teil des Königlichen Orchesters wirksam unterstützt wurde. Von der

Molière'schen Komödie war ein großer Teil gestrichen. Sie hätte unterhalten können. Aber Vollmer übersetzte den Jourdain ins Berlinische und raubte damit die Illusion des Rokokostils. So konnten sie weder die gedämpft komische Nuschä Butze noch der elegante Tanzmeister Böttcher noch die Herren Kraußneck, Geisendörfer, Sommerstorff und Fräulein Arnstadt heraufbeschwören; und was sich als Tanz ausgab, davor mußte jeder Schönheitssucher die Augen schließen. Aber es hatte in Jourdain's Appartements mehr als wohnlich ausgesehen, und die Dinerszene entsprach auch kommerzienrätlichen Bedürfnissen. Als dann die Vorbereitungen zur Oper mit ihren Sängerinnen und Komponistenmiseren vor sich gingen, durfte man mit der Regie sehr zufrieden sein und das Intermezzo recht vergnüglich finden. Es folgte die reine Musik. Sie hatte die glänzendsten Interpreten: Lilly Hafgreen-Waag, eine Ariadne mit wunderschöner, ausdrucksvoller Stimme; Hermine Bosetti, eine Zerbinetta, die ihre Seiltanzarie mit selbstverständlicher Grazie nahm; Hermann Jadlowker, ein Bacchus, der zwar ein wenig steif war, aber durch prächtigen Stimmklang entschädigte. Die Damen Andrejewa, Easton, Ober, die Herren Hoffmann, Sommer, Mang und Henke sorgten bestens für alles Übrige. Und Leo Blech an der Spitze eines außerordentlichen Orchesters hob die Schätze dieser Partitur mit ihren neuen Klangmöglichkeiten. Die „Ariadne“ wird nun versuchen, sich den Geistern aufzuzwingen. Man spreche nicht von dem Märtyrertum des Verkannten. Strauß ist anerkannt, allzu anerkannt. Aber es gibt eine grausame Notwendigkeit im Schicksal der Bühnenwerke. Ihm wird auch die „Ariadne“ mit Fug verfallen. —

Das Deutsche Opernhaus hatte — wie das Königliche — nicht lange vorher eine Aufführung der „Lustigen Weiber von Windsor“ gebracht. Nicht nur in sorgfältiger musikalischer Behandlung, an der Eduard Mörike stark beteiligt war, sondern auch in guter Laune. Mizzi Fink, eine Frau Flut von sicherem Können, förderte sie mehr als der Falstaff Peter Lordmann's, der mit komischen Nüancen die stimmliche Unzulänglichkeit nicht decken konnte. Aber die Bühnensicherheit stützte ihn. Inszenierung apart; Regie vortrefflich. Adolf Weißmann

**BRAUNSCHWEIG:** Das Hoftheater fand in Frau Kruse-Tiburtius (Lübeck) nach langer, schwerer Wahl eine geeignete hochdramatische Sängerin. Durch Gäste und neu einstudierte Werke erhielt der Spielplan erhöhten Reiz. „Iphigenie in Aulis“ von Gluck-Wagner zog trotz gewissenhafter Vorbereitung durch Richard Hagel und tüchtiger Wiedergabe nicht; ganz anders wirkten die nach langer Ruhe aufgefrischten „Lustigen Weiber von Windsor“. Im „Barbier von Sevilla“ betrat Florence Macbeth aus London als Rosine zum erstenmal die weltbedeutenden Bretter und wirkte vor allem durch ihre tadellose Technik. Wagners Todestag feierte man durch eine vorzügliche Wiedergabe vom „Fliegenden Holländer“ mit unserer jugendlich-dramatischen Sängerin Margarete Elb (Senta). Zu Ehren des Großherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach und seiner Gemahlin wurde

„Ariadne auf Naxos“ von Richard Strauß unter Leitung des Komponisten und mit Jadlowker-Berlin (Bacchus) gegeben. Das Werk erschien in mancher Beziehung neu und erzielte starken Erfolg.

Ernst Stier

**GRAZ:** Am 1. Februar wurde über das Grazer Theater der Konkurs verhängt. Direktor Julius Grevenberg war unwissend auf den denkbar ungünstigsten Vertrag eingegangen. Er hat aber den finanziellen Zusammenbruch durch große künstlerische Mängel beschleunigen helfen. Ein Ensemble von fast lauter Anfängern bedingte, daß Werke wie „Der Troubadour“ oder „Hoffmanns Erzählungen“ als „Premieren“ behandelt werden mußten, daß nach unzähligen Proben noch immer keine vollendeten Aufführungen zustande kamen. Die Stadtgemeinde hat sich entschlossen, das Theater bis Ende der Spielzeit 1913/14 in eigene Regie zu übernehmen und den bisherigen Direktor einstweilen als artistischen Leiter zu belassen. In dieser reichlich bemessenen Zeit soll ein völlig neues Ensemble mit einem neuen Direktor für das Spieljahr 1914/15 zusammengestellt werden. — Bemerkenswerte Aufführungen gab es natürlich in dieser krisenreichen Zeit wenige. „Die Meistersinger von Nürnberg“ gerieten unter Ludwig Seitz recht tüchtig. Fritz Bischoff war ein brauchbarer, nur etwas zu heldenhafter Stolzinger, Karl Koß ein prächtiger David, Julius Martin ein scharf charakterisierender Beckmesser. An Stelle eines gänzlichen Anfängers Fritz Schorr als Sachs trat in einer späteren Aufführung Fritz Feinhals aus München, der stimmlich wie dastellerisch eine geradezu überwältigende Leistung bot. Auch die verschiedenen heimischen Besetzungen der Eva waren unglücklich; ein Gastspiel der Wiener Hofopernsängerin Bertha Förster-Lauterer in dieser Partie half diesem Übelstande einigermaßen ab. — Zum 13. Februar wurde „Die Walküre“ in einer ausgezeichneten Aufführung gegeben, die unter Ludwig Seitz musikalisch und unter Karl Koß szenisch manche bemerkenswerte Einzelheiten bot. Fritz Bischoff ist ein vorzüglicher Siegmund, Anny von Pardo eine brave Sieglinde, Fanny Pracher eine überragende Brünnhilde. Fritz Schorr leiht dem Wotan ein selten schönes und kräftiges Organ. Zu einer auch nur einigermaßen erträglichen Darstellung hat er sich noch nicht durchgerungen. — „Der Kuhreigen“ erlebte unter Wilhelm Kienzls persönlicher Leitung unter dem Jubel des ausverkauften Hauses die 25. Aufführung. — Einen äußerst genußreichen Abend bereitete Alfred Piccaver als Rudolf in Puccini's „Bohème“. Der Wiener Hofopernsänger verfügt über blendende Mittel und eine brillante, rein italienische Schule. — Als Debütanten für freiverwendende Fächer traten auf: der lyrische Tenor Würthele im „Troubadour“, der lyrische Bariton von Raecke in „Zar und Zimmermann“ und die Altistin Ida Sengern in „Aida“, jedoch sämtlich ohne Erfolg. Dagegen hinterließ die jugendlich-dramatische Sängerin Rosine Forteln als Elsa („Lohengrin“) und Leonore („Troubadour“) den denkbar günstigsten Eindruck.

Dr. Otto Hödel

**HAMBURG:** Unsere Oper, die infolge der sich häufenden Ensembleschwierigkeiten in diesem Jahre besonders langsam arbeitet und

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

in der Ausgestaltung ihres Spielplans kaum das Niveau früherer Jahre zu behaupten vermag, brachte als Novität die „Ariadne auf Naxos“ heraus. Die Aufführung war, selbst mit dem Maßstabe, den die Stuttgarter Uraufführung gibt, gemessen, sehr gut. Einzelheiten, die in Stuttgart direkt mißrieten, wie z. B. das ungemein heikle Frauentertzt zu Anfang kamen hier bei äußerster Delikatesse des Vortrages und musikalischem Feinschliff in ihrer vollen Schönheit zur Geltung. Trotzdem verhinderte die Zwispaltigkeit dieses Werkes, das sich trotz ganz hervorragender Einzelzüge in der Musik in seiner Totalität als verfehltes Experiment heraus stellt, auch hier einen starken Erfolg. Bei der Erstaufführung brachte man dem anwesenden Komponisten natürlich sehr viel Herzlichkeit entgegen, die aber ganz offenbar mehr seiner Person als seinem Werke galt. Und von Dauer ist auch hier der Erfolg nicht gewesen: nach zwei bis drei gut besuchten Aufführungen ebte das Interesse rapide ab, so daß die Oper vom Spielplan verschwand. In der Titelrolle bot Frau Drill-Orridge eine interessante Leistung von klassischer Haltung, sehr schön sang Herr Marak den Bacchus und geradezu unübertrefflich Hedwig Francillo-Kauffmann die Zerbinetta. Dirigiert wurde die Vorstellung von Karl Pohlig, der als Gast für einige Monate gewonnen wurde, nachdem Kapellmeister Klemperer infolge eines sehr bedauerlichen Theaterskandals aus dem Verbands der Hamburger Oper ausgeschieden ist. Sein Scheiden bedeutet für die künstlerische Leistungsfähigkeit unserer Oper einen sehr beträchtlichen Verlust, denn von seiner Energie, seiner idealistischen Gesinnungsreinheit und seinem hervorragenden Können waren wirklich große Dinge zu erwarten. Er hätte der Hamburger Oper das werden können, was ihr Gustav Brecher war und was ihr jetzt fehlt. Im übrigen schleppt sich die Saison ziemlich müde und ohne eigentlich große Ziele ihrem Ende zu. Wenn die Schlußmonate nicht einen künstlerischen Aufschwung bringen, wird die Abrechnung kaum sehr vorteilhaft für den neuen Direktor, der allerdings vom Unglück geradezu verfolgt scheint, ausfallen können. Die Unzufriedenheit und Mißstimmung mit den jetzt bestehenden Verhältnissen macht sich denn auch schon Luft in zahlreichen Kundgebungen in den Sprechsälen der großen Hamburger Tageszeitungen. Und was das schlimmste ist: in den meisten Fällen kann man diesen Einsendern nicht unrecht geben. Heinrich Chevalley

**HANNOVER:** Am 25. Januar kam auch hier Strauß' „Ariadne auf Naxos“ an der Königlichen Oper zur Erstaufführung. Dieser eigentümliche „Drei-Verband“ von seriöser Oper, Lustspiel und Fastnachtsspiel fand nach den beiden Lustspielaufzügen eine sehr flauere, nach der eigentlichen Oper eine recht lebhaftere Aufnahme. Kapellmeister Gille leitete die musikalisch sehr gut gehende Aufführung; in Gertrud Kappel hatten wir eine stimmlich glänzende Ariadne, in Greta Spoël eine Zerbinetta, die die exorbitanten Schwierigkeiten ihrer Koloraturen technisch glänzend löste und auch die Höhe mühelos erkletterte. Ausstattung und Szenerie waren genau nach dem Muster der Stuttgarter Uraufführung hergestellt. — Gegen

Ende Februar gastierte die hier alljährlich einmal einkehrende Sigrid Arnoldson als Traviata und Regimentstochter mit gewohntem großen Erfolg.

L. Wuthmann

**KARLSRUHE:** Die Hofoper brachte in zwei Uraufführungen des 17jährigen Heinrich Bienstock einaktige Oper „Zuleima“ und Fritz Koennekes Musik zu dem von ihm für die Bühne eingerichteten Fastnachtsspiel „Der farenndt Schüler im Paradeis“ von Hans Sachs. Bienstock weist sich in seinem, auf einen zu mancherlei Mängeln nicht freizusprechenden, schaurigen, von F. Lion geschriebenen Text als ungewöhnlich frühreifes — er schrieb die Oper im Alter von 15 Jahren in wenigen Wochen — musikalisches und dramatisches Talent aus. Entbehrt seine Tonsprache auch noch der persönlichen Note und zeigt sie sich besonders von den jüngsten Vertretern italienischer und deutscher Musikdramatik nicht unbeeinflusst, so fesselt sie doch durch die an vielen Stellen kräftig hervorquellende Ursprünglichkeit, durch den ihr innewohnenden großen dramatischen Zug und vor allem durch die ungemein charakteristische und plastische Ausgestaltung des ganz famos klingenden und in den leuchtendsten Farben strahlenden Orchesterparts. Wohltuend berührt weiterhin die frische und gesunde, von aller Grübele und Tüftelei freie Art des Musizierens, die Reife des technischen Könnens, die bei dem ausgesprochenen Sinn des Komponisten für starke dramatische Wirkungen viel erhoffen läßt. Die Wiedergabe des Werkes unter Leopold Reichweins trefflicher Leitung war bei der vorzüglichen Besetzung der Titelpartie mit der in Spiel, Tanz und Gesang sich gleich bewährenden Gisella Tercs eine sehr erfreuliche. — Ganz anderer Art ist die Musik, die F. Koennecke zu Hans Sachs' harmlosem Fastnachtsspiel geschrieben hat. Er versuchte für die musikalische Einkleidung des mittelalterlichen Schwanks eine entsprechende Tonsprache zu finden, die aber in ihrer Schwere und überladenen Polyphonie, in dem ruhelosen Hin- und Her der musikalischen Motive und Motivchen in einem seltsamen Kontrast zu dem dadurch fast erdrückten einfachen Text steht. Bei diesem dynamischen Überwiegen des reich bedachten Orchestersatzes kommen die Singstimmen sehr zu kurz, und da dem Instrumentalpart häufig auch der rein klangliche Reiz fehlt, bleibt dem ganzen Werk, das die fleißige Arbeit eines kenntnisreichen Musikers darstellt, eine stärkere Wirkung versagt. Schade, daß dem ab und zu bemerkbaren Anklingen der Liedweisen an alte Volksmusik nicht ein größerer Einfluß auf das Werk gewährt wurde. Auch bei diesem musikalisch komplizierten Werk erwies sich Leopold Reichwein als sicherer Führer, der bedacht war, Singstimmen und Orchester nach Möglichkeit ins richtige Verhältnis zu bringen. Bäuerin, Bauer und Scholar (Frl. Bruntsch, die Herren von Schwind und Siewert) leisteten Gutes, und ganz besonderen Anteil an der Aufführung hatte der technische Direktor der Hofbühne Albert Wolf, dessen prächtige, stilechte Dekorationen sehr bewundert wurden.

Franz Zureich

**KÖLN:** Als Saint-Saënscher „Samson“ und als Titelheld in Wagners „Rienzi“ hat unser

ausgezeichneter Heldentenor Modest Menzinsky neuerlich außerordentliche Erfolge erzielt, die nicht weniger auf seinem ungewöhnlichen Intellekt für feinkünstlerische Bühnenwirkungen dramatisch-rhetorischer und darstellerischer Art, als auf seinen glänzenden eigentlich gesanglichen Leistungen beruhen. Viel Anspruch auf Interesse kann die einigermaßen stilistisch veraltete erste Erfolgsoper Wagners ja heute nicht mehr erheben, aber eine hervorragende Aufführung wie die hiesige muß immer ihre Freunde finden.

Paul Hiller

**MAINZ:** Weit über einen lokalen Erfolg hinaus gestaltete sich die Erstaufführung des dramatischen Einakters „Der Paria“ von Albert Gorters. Seines großen Ernstes willen und der selbständigen Wege, die der Komponist einschlägt, verdient er als schaffender Musiker aufrichtige Bewunderung. Wer solch außerordentlich tragische Konflikte musikalisch zum Austrag zu bringen versteht, für dessen Spannung es die dramatisch-wirksamsten Mittel und die höchste Kraft des Ausdrucks einzusetzen gilt, wer dies mit solch bezwingender Wahrheit in Tönen zu veranschaulichen vermag, dessen kompositorisches Talent ist doch wohl besonderer Beachtung wert. Gorters Tonsprache hält sich frei von geschaubten und mühsam erdachten Geistesreichteleien. Bei aller Wandlungsfähigkeit in bezug auf Gefühlsausdrücke und instrumentale Ausschmückung ist der Oper viel Stileinheitlichkeit und Geschlossenheit der Formen nachzurühmen. Die Aufführung verlief in jeder Beziehung ausgezeichnet. — Aus dem Spielplan ragten zwei Gastspiele des stimmungswaltigen Bayreuther Sängers Walter Soomer bedeutungsvoll hervor. Sein charakteristischer Rigoletto fesselte ebenso sehr wie sein imposanter Hans Sachs, bei dessen Verkörperung ein Zug philosophischer Resignation nur allzu merklich den goldenen Humor dieser Rolle beeinträchtigte.

Leopold Reichert

**PARIS:** Mit 27 Jahren drei Akte in der Großen Oper zur Aufführung zu bringen, ist ein besonders günstiges Schicksal für einen Tonsetzer, und es würde dem jungen André Gailhard trotz seines Rompreises von 1908 auch kaum zuteil geworden sein, wenn sein Vater Pedro nicht über zehn Jahre Direktor der Großen Oper gewesen wäre. Daraus erklärt sich zum Teil, daß sowohl die Kritik als das Publikum dieser neuen Oper „Le Sortilège“ mit einem gewissen Mißtrauen entgegenkam. Dieses Mißtrauen hat sich auch bis auf einen gewissen Punkt gerechtfertigt. Das von Gailhard gewählte Textbuch von Maurice Magre ist eher ein Stoff für ein Ballet als für eine Oper, so kurz auch diese Oper sein mag, und Gailhard schreibt sogenannte Kapellmeistermusik, obschon er bis jetzt noch nicht Kapellmeister gewesen ist. Er war von frühester Jugend an so sehr von Musik und namentlich von Opernmusik umgeben, daß er fast unwillkürlich operngemäß schreibt. Orchester und Stimmen sind so behandelt, daß sie volle Wirkung tun, ohne sich gegenseitig zu schaden. Was dagegen in dieser Musik ganz fehlt, ist die Stimmung, die der begabte Textdichter nicht übel vorgezeichnet hat. Dieses in den „Zauberbann“ der Feenwelt versetzte länd-

liche Liebespaar der Pyrenäen drückt seine Leidenschaften ebenso pathetisch aus wie irgend ein anderes Liebespaar der modernen italienischen Oper. Gailhard ist ein von Mascagni und Puccini verführter Massenetist. Von den sechs kurzen Bildern der Oper lassen sich nur zwei herausheben, wo der musikalische Ausdruck der Situation und den Charakteren entspricht. Im vierten Bild verlangen die grausamen Undinen von der Bäuerin Angèle, deren Bräutigam von den Feen entführt wurde, weil sie ihr Skapulier verloren hatte, daß sie ihre Augen opfere, um den Geliebten wiederzufinden. Hier beklagt Angèle den Verlust ihrer schönen blauen Augen in einer ergreifenden Melodie und der Spott der Undinen äußert sich in angemessenen Koloraturen. Im Schlußbilde endlich, wo die kleine Schwester der Heldin das Skapulier wiedergefunden und damit den ganzen Feenspuk vertrieben hat, stimmen die drei Hauptpersonen einen würdigen Dankesgesang an, dem der Chor der Landleute, die sich zur Arbeit begeben, antwortet. Nur hier erhält man das Gefühl einer feierlichen Verherrlichung des Landlebens, aber die Stimmung wird nur für wenige Minuten festgehalten. Nur die Sängerin der Angèle, Fräulein Mérentié, hat eine bedeutende Aufgabe zu lösen und wurde ihr auch vollkommen gerecht. Für den Tenor Muratore und die jugendliche Sängerin Courbières bedauert man fast, daß sie so wenig zu tun und zu singen haben. — Das kleine Théâtre des Arts am äußeren Boulevard wandelt sich nach und nach zur Opernbühne um, indem die Ausnahme zur Regel wird. Anfangs sollten die regelmäßigen Schauspielvorstellungen nur einmal oder zweimal in der Woche durch einen „Spectacle de Musique“ unterbrochen werden. Schon die erste dieser Unterbrechungen interessierte durch eine fragmentarische Aufführung eines sehr alten Werkes, des „Idomeneo“ von Mozart. Noch größer war aber der Erfolg der Wiedererweckung eines noch viel älteren Musikdramas, der „Krönung der Poppaea“ von Monteverde (1642). Aus guten Gründen wagte man es freilich nicht, das ausgedehnte, unzusammenhängende Werk ganz zu geben. Vincent d'Indy, der die Vorstellung leitete, hatte eine ausgezeichnete Auswahl derjenigen Szenen getroffen, die auch heute noch wirken können. Monteverde machte noch keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen Rezitativ und durchgeführtem Gesangsstück und insofern berührt er sich einigermaßen mit den allerneuesten Franzosen, wenn er sich auch in instrumentaler Beziehung auf die primitivste Einfachheit beschränkte. Die Richtigkeit des dramatischen Ausdruckes ist aber jedenfalls auch für den modernen Zuhörer überraschend und bleibt auch in der Übersetzung des italienischen Textes ins Französische so ziemlich bestehen. Es herrscht auch eine große Abwechselung des Tones, denn eine Szene von zwei Soldaten ist durchaus komisch gehalten, und zwischen einem jugendlichen Liebespaar herrscht ein naiver Ton vor. Rührend ist der Abschied der verstoßenen Oktavia und sehr pathetisch der Selbstmord des Philosophen Seneca. — Sehr günstig wurde auch „L'Amoureuse Leçon“, ein kleines Ballet, aufgenommen, das Bruneau aus verschiedenen Tanzliedern zusammengesetzt hat, die er früher

auf eine Reihe von Gedichten von Catulle Mendès geschrieben hatte. Felix Vogt

**P**PRAG: Im Neuen Deutschen Theater hat das Russische Ballett an zwei Abenden sehr großen Beifall gefunden. Das Repertoire steht jetzt im Zeichen Richard Wagners, dessen Werke sehr sauber einstudiert und von den Kapellmeistern Zemlinsky, Stermich und Horwitz dirigiert, anlässlich des dreißigsten Todestages Wagners zyklisch aufgeführt werden und sich ungeschwächt der größten Anteilnahme des Publikums erfreuen. Der „Ring“ und die „Meistersinger“ stehen noch aus. — Auch das Tschechische Nationaltheater hatte seine große künstlerische Sensation. Zum ersten Male wurde dort Richard Wagners „Tristan und Isolde“ in tschechischer Sprache aufgeführt. Anderthalb Jahre lang wurden die künstlerischen Vorbereitungen getroffen. Unentwegt war der Opernchef Kovařovic an der Arbeit; man merkte, daß das Tschechische Theater eine Ehrensache darin sah, das Werk des deutschen Meisters mit möglichster Vollendung ans Licht seiner Rampe treten zu lassen. Der Erfolg ist auch nicht ausgeblieben. Das Orchester, die Slavik als Isolde und Theodor Schütz als Tristan bieten erstklassige Leistungen. Nur im Dekorativen empfindet man manchmal noch Theater im Sinne von anno dazumal.

Dr. Ernst Rychnovsky

### KONZERT

**B**ERLIN: Für das 3. Vereinskonzert seines Philharmonischen Chores hatte Siegfried Ochs zwei Stücke für gemischten Chor und Orchester von Siegmund von Hausegger auf Hebbels „Weibe der Nacht“ und Gottfried Kellers „Sonnenaufgang“ ausgesucht, die an dieser Stelle zum ersten Male gesungen wurden. Trotzdem der Dirigent seine ganze Persönlichkeit voll für diese Musik einsetzte, hat sie doch keinen überzeugenden Eindruck hinterlassen, weil es darin an eigentlich musikalischer Empfindung fehlt. Sie ist mehr dem energischen Willen des Tonsetzers als der schöpferischen Phantasie entsprungen. Die Motivbildung erscheint mir unnatürlich, die Stimmführung ihrem Kerne nach unmelodisch und unrhythmisch, kaum, daß hier und da im Orchester ein paar interessante Wendungen der Dichtung glücklich illustriert worden sind. Man atmete förmlich auf, als Hugo Wolfs „Feuerreiter“ und Mendelssohns „Walpurgisnacht“ an die Reihe kamen, diese beiden Glanznummern des Philharmonischen Chores, die mit ihrem dichterischen Gehalt wieder zu wahrhaft packender Wirkung gelangten. Außer dem Chor und Orchester machten sich Rosa Sachse-Friedel (Alt), sowie die Herren von Raatz-Brockmann (Bariton) und Felix Senius (Tenor) um die Aufführung wohl verdient. Die drei Lieder von Hugo Wolf, die Senius zwischen den beiden Gruppen der Chorstücke sang, versagten mit ihrem intimen Charakter in dem für sie zu weiten Raum der Philharmonie. — Das 9. Nikisch-Konzert brachte Mendelssohns Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt“, Bruchs erstes Violinkonzert, von Fritz Kreisler mit energischem Ausdruck, aber oft merkwürdig bebender nervöser Tonbildung gespielt, dann als

Neuheit eine Tondichtung „Queen Mab“ für großes Orchester von J. Holbrooke, die wenig feenhaft klang, sondern geradezu abstoßend wirkte mit ihrem grob-materiellen Orchestersatz. Den Schluß bildete Strauß' „Heldenleben“, dessen thematische Entwicklung und glänzenden Aufbau Nikisch zu großartiger Wirkung brachte. — Werner Wolff, der Sohn des verstorbenen Konzertdirektors Hermann Wolff, der schon an verschiedenen Bühnen als Operndirigent tätig gewesen ist, gab mit den Philharmonikern ein Konzert, in dem er Bruckners Achte Symphonie (c), Schumanns Klavierkonzert, dessen Solopartie von Carl Friedberg tadellos klar und mit vollendeter rhythmischer Sicherheit gespielt wurde, und zum Schluß den „Till Eulenspiegel“ von Richard Strauß dirigierte. Mit etwas viel Beweglichkeit beider Arme führte er den Taktstock, wußte aber in allen drei Musikstücken seine jugendlich schwungvolle Auffassung der Musik dem Orchester gegenüber durchzuführen; daß er die Brucknersche Symphonie ohne Striche vorführte, zeugte für die künstlerische Gewissenhaftigkeit, die dem Publikum keine Konzessionen zu machen gesonnen ist. Nach jedem Stück überzeugte er die Hörer mehr, die dem jungen Dirigenten zum Schlusse kräftigen Beifall zollten. — Der 7. Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle bot nach Programminhalt und Ausführung einen wirklich herrlichen Genuß. Strauß dirigierte das ganze Programm hindurch — Cherubini's Ouvertüre zu „Anakreon“, Mozarts „Jupiter“-Symphonie, drei Sätze aus der dramatischen Symphonie „Romeo und Julia“ von Berlioz und Wagners „Meistersinger“-Vorspiel — mit einer Feinheit der Auffassung, einem Schwung der Phantasie, daß man ihm von Herzen gut wurde. Den Aufbau des Mozartschen Werkes habe ich kaum in so vollendeter Schönheit in meine Seele aufnehmen können; die Poesie der Berlioz'schen Sätze mit ihrem wunderbaren Orchesterkolorit wurden bis ins feinste Detail dem Ohre vorgeführt, und das Wagnersche Werk zum Schluß mit einem Feuer, einer Kraft des Ausdrucks angefaßt, daß wirklich der Jubel kein Ende nehmen wollte. Es war ein Festtag der Königlichen Kapelle.

E. E. Taubert

Das Konzert des Berliner Lehrer-Gesangsvereins ließ wieder einmal die ausgezeichnete Schulung dieser imponierenden Sängerschar erkennen, die sie ihrem hochverdienten langjährigen Dirigenten Felix Schmidt verdankt. Im Programm waren Berliner Komponisten bevorzugt; besonders gefielen Max Stanges patriotisches Gebet, Robert Kahns Morgenlied und Hugo Kauns Lebenslied. Die mitwirkende Sopranistin Eva Katharina Lissmann fand mit ihren Liedervorträgen gleichfalls vielen Beifall. — Alexander Petschnikoff und Paul Goldschmidt konnten für César Franck's einzige Sonate für Violine und Klavier direkt begeistern, obwohl dieses Werk gar zu oft auf den Programmen erscheint. Aber konnten sie nicht wenigstens ein unbekanntes Werk auswählen? Auch Beethovens Sonate in Es und die Dritte Brahms'sche kennt doch wohl jeder, der sich für Kammermusik interessiert.

Wilhelm Altmann

Die Barthsche Madrigal-Vereinigung bot in bekannt trefflicher Wiedergabe eine Aus-

wahl ernster und heiterer Gesänge italienischer, englischer und deutscher Meister und erzielte mit ihren sorgfältig ausgearbeiteten, feinpunctierten Vorträgen die übliche starke Wirkung. Die Triovereinigung von Georg Schumann, Willy Heß und Hugo Dechert steuerte Werke von Beethoven (op. 70 No. 1) und Haydn (C-dur) bei. Es bleibe dahingestellt, ob sich ältere Stücke nicht stilvoller in den Rahmen des Abends gefügt hätten. Beethovens Geistertrio wurde übrigens etwas grobkörnig angefaßt. — Das von Iwan Fröbe geleitete 3. Moderne Symphoniekonzert mit dem Blühner-Orchester vermittelte gerade keine erhebenden künstlerischen Genüsse. Wenn man nicht genügend Zeit zum Proben hat, sollten derartige Veranstaltungen, die vor allem Neues bringen wollen, lieber unterbleiben. Haben aber in diesem Fall genügend Proben stattgefunden, so liegt die Schuld am Dirigenten, daß das Ganze einen so halbfertigen Eindruck hinterließ. In Berlin darf man sorgfältig vorbereitete Darbietungen verlangen. Claude Debussy's Kantate „La damoiselle élue“, eine Arbeit des Rompreisträgers, die während seines römischen Studienaufenthalts geschrieben und von der Akademie als zu modern zurückgewiesen wurde, fesselt durch ihre zarten, verfließenden Farben und ihre mystisch-inbrünstigen Stimmungen, wie sie sich in späteren Werken des Jungfranzosen, besonders dem „Heiligen Sebastian“, wiederfinden. In Parenthese: Wenn der Chor (Clara Krause'scher Frauenchor) und die Solisten (Clara Krause und Louise Böhm) den französischen Text singen, wozu gibt man dann dem Hörer eine deutsche Übersetzung in die Hand? Den Gewinn des Abends bildeten drei feingefügte orchesterbegleitete Gesänge von Weingartner (Mondaufgang, Letzter Tanz und Lied der Walküre), denen Clara Krause eine ansprechende Interpretin war. Die Symphonie No. 3 (f-moll) von Max von Oberleithner vermag nur mäßig zu interessieren. Es ist durchaus Musik aus zweiter und dritter Hand, unbedeutend in der thematischen Erfindung, ohne kräftige Steigerungen und wirksame Gegensätze, im letzten Satz von bedenklicher Trivialität. Ch. M. Loefflers hier schon mehrfach gehörtes „A pagan poem“ (nach Virgil) für Orchester und Klavier (Walter Meyer-Radon) bildete den Schluß des nicht sonderlich anregenden Programms. — Das 5. Hausegger-Konzert wurde mit einer feinausgearbeiteten Wiedergabe von Cherubini's unverwüstlicher „Anakreon“-Ouvertüre eröffnet. Einen ganz ungewöhnlichen, durchaus berechtigten Erfolg erspielte sich darauf Josef Pembaur mit dem hochpoetischen, feinschattierten Vortrag des Chopin'schen f-moll Konzerts. Es war ein wahrer Genuß, dem Spiel dieses hervorragenden Künstlers zu lauschen, dem für seine Aufgabe träumerisch-sehnsüchtiges Empfinden und chevaleresker Elan in gleichem Maße zu Gebote steht. Die Neuheit des Abends, eine symphonische Rhapsodie op. 9 von Walther Lampe, erwies sich als eine jener modernen Kompositionen, die zum Ausdrücken eines recht dürftigen Ideengehalts des Aufgebots eines großen Orchesters nicht entraten zu können vermeinen. Die Anspruchslosigkeit des gedanklichen Materials steht in keinem Verhältnis zu dem instrumentalen Aufwand. Es fehlt nicht an

hübschen Einzelheiten, an interessanten Ansätzen, aber was man — vom Mangel ursprünglicher Erfindungskraft ganz abgesehen — schmerzlich vermißt, ist Übersichtlichkeit der Anlage, Klarheit des Aufbaus, Konzentration und Ökonomie der Mittel. Beethovens „Siebente“ zeigte das Orchester auf der Höhe seines Könnens, das es unter Hauseggers suggestiver Leitung zu erreichen pflegt. Willy Renz

Paul Schramm ist ein Pianist mit solider Technik und musikalischem Geschmack. Seine Vorträge würden sicher gewinnen, wenn er seine Nervosität, unter der sein Spiel sehr leidet, verlöre. — Margherita Rossi (Violine) und Marie Schünemann (Klavier) gaben einen Sonatenabend. Die Es-dur Sonate op. 18 von Richard Strauß spielten sie exakt und mit musikalischem Verständnis. — Eine heitere Abwechslung in das Einerlei der Konzerte, speziell der Liederabende, brachte eine Soiree von Emma Hertrich. Sie sang italienische, spanische, englische, französische und deutsche Gassenlieder, wobei sie sich selbst am Klavier begleitete. Sehr viele Lieder mußte sie wiederholen, so daß sowohl die Sängerin als auch das beifallsfreudige Publikum, das hier keinen Kunstgesang erwartete, mit dem Abend zufrieden sein dürfte. — Eine neue Triovereinigung, bestehend aus den Herren Bronislaw v. Pozniak (Klavier), Hugo Kortschak (Violine) und Heinz Beyer (Cello), stellte sich kürzlich vor. Man merkte es den Herren an, daß sie tüchtige Künstler sind, aber ihr Zusammenspiel ließ oft noch viel zu wünschen übrig; hoffentlich spielen sie sich bald besser zueinander ein. — Erfreulicheres in dieser Beziehung bot die Kammermusik-Vereinigung unter Führung von Luise Tortilowius (Klavier) und unter Mitwirkung von Wladyslaw Waghalter (Violine), Hans Kindler (Cello), W. Schaller (Viola) und Janka Waghalter (II. Violine); besonders das B-dur Trio op. 97 von Beethoven spielten sie mit sicherem Verständnis.

Max Vogel

Regina Mach singt geistvoll und mit starker Empfindung, auch wohl mit Kunst, aber nicht mit beherrschtem Können. Von einem gefällig mühelosen Gebrauch ihres von der Natur nicht besonders ausgestatteten Materials konnte, zum mindesten an ihrem Abend, kaum die Rede sein. — Lorle Meißner, die durch intensivste Gesangskultur ihre Stimme und ihre ganze Kunst einengt, und Paul Schmedes, der durch dasselbe an sich gewiß löbliche Mittel seinem Organ nachzuhelfen sucht, gaben einen Hugo Wolf-Abend. Interessant und wohl auch neu war die Art, wie sie eine größere Auswahl Stücke aus dem „Italienischen Liederbuch“ vortrugen; sie sangen sie nämlich wechselweise innerhalb eines und desselben Programmabschnittes. — Ilona K. Durigo gehört zu den Sängerinnen, die durch ihre wunderbaren, äußerst seltenen Gaben die nicht ganz unantastbare Technik vergessen machen. Auch war sie gewiß an ihrem letzten Abend nicht gut disponiert. Und dennoch gab ihr dunkles, aus tiefen, reinen Wurzeln stammendes Organ viel Köstliches her. — Das „Neue Berliner Tonkünstlerinnen-Orchester“ (Dirigent Iwan Fröbe), dessen Ernst und Rührigkeit durchaus und dessen Leistungen oft gelobt werden müssen, zeigte in seinem letzten Konzert,



daß es auch modernsten Kompositionen standhält. Es brachte Busoni's „Berceuse élégiaque“, ein feinfühliges, suggestives Stück, klar, wenn auch mit nicht genügender Spannkraft zum Vortrag. Welch eine Kluft zwischen dieser Modernität und der einer anderen, gleichfalls neuen Generation besteht, das zeigte sich auffallend in vier gleich darauf von Margarete Berg-Steingraeber ausgezeichnet vorgetragenen Liedern von Ansgore, die wahrhaft empfunden, aber auch ein gut Teil nachempfunden sind. Ansgore spielte an demselben Abend das Es-dur Konzert von Beethoven mit Intensität, aber etwas unruhig, infolge eines mangelnden Kontaktes mit dem Orchester. — Cornelis Bronsgeest bewies bei den Novitäten, die er brachte, keinen glücklichen Instinkt, zum wenigsten nicht, wenn man die Sachen ernst bewerten soll. Franz Mikoreys Manuskript-Lieder lassen infolge ihrer schwerfälligen, gewollten Harmonik auch nicht das geringste Miterleben zu; sie suchen, den einfachen, unmittelbaren Texten zum Trotz, jeder Suggestion aus dem Wege zu gehen, und erreichen ihr Ziel vollkommen. Die Lieder Leland A. Cossart's kennen keine Umwege; sie gefielen auch dem Publikum weit besser als die genannten, musikalisch aber sind sie dafür auch nichtiger und belangloser. Endlich kamen fünf Lieder von F. Lissauer zum Vortrag, die sich als die unmittelbarsten und geschmackvollsten erwiesen. — Emil Telmanyi ist ein Geigertalent erster Ordnung. In seinem Instrument ruhen Werk und Orchester; beides harret der Inspiration des Spielers und wird vom ersten Moment seines kraftvollen Ansatzes so munter, wie verborgenes Leben an einem heiteren Sommermorgen. Er ist jung und hat die Tugenden der Jugend, die mit jedem Auftreten sich stärken werden, so daß man bald auf einen der wenigen, allseitig Gesegneten weisen wird.

Arno Nadel

Elfriede Ulrich besitzt eine ausgiebige Altstimme, bei der allerdings die höhere Mittellage besser und voller klingt als die Tiefe. Die Stimme ist gut gebildet, auch mit dem Vortrag kann man sich einverstanden erklären. Als tüchtiger Organist bewährte sich der mitwirkende Wolfgang Reimann, der sich besonders durch feine, durchdachte Registrierkunst hervorhat. Fritz Fuhrmeister begleitete die Gesänge. — Conrad Hannß (Klavier) war, wie er selbst angab, an der vollen Entfaltung seiner Kunst durch eine Fingerverletzung behindert. Trotzdem lernte man in ihm einen vortrefflichen Spieler kennen. Die hübschen Stücke von Theodor Kirchner waren erfreuliche Leistungen. — Ein nicht alltägliches Programm absolvierte die bedeutende Mezzosopranistin Lilly Hoffmann-Onégin. An der prachtvollen, gleichmäßig durchgebildeten Stimme sowie an dem beseelten und warmen Vortrag konnte man wieder seine Freude haben. E. B. Onégin ist ein trefflicher Begleiter; auch seine eigenen Lieder machten eine gute Figur. — Susi Hollaender hat ihre kleine, aber liebliche Sopranstimme schon ganz gut in der Gewalt. Wenn auch in der Mozart-Arie: „Il rè pastore“, in der Gustav Hollaender die obligate Violine spielte, noch nicht alles restlos gelang, konnte man sich doch bei den Liedern an ihren freiströmen-

den Tönen und ihrem natürlichen Vortragstalent erfreuen. Den mitwirkenden Pianisten Bruno Eisner habe ich schon überzeugender spielen hören. — Der ausgezeichnete Pianist Emeric von Stefaniai brachte, von dem Blüthner-Orchester unter Edmund von Strauß sehr gut begleitet, ein Klavierkonzert in B-dur von S. v. Bortkiewicz zur Uraufführung. Dieses Werk enthält trotz mancher Anlehnungen eine rassige und schwungvolle, wenn auch etwas äußerliche Musik. Der Autor versteht für das Klavier ebenso effektiv und dankbar zu schreiben wie für das begleitende Orchester. Der Pianist erspielte ihm einen guten Erfolg. Zwischen diesem und dem A-dur Konzert von Liszt dirigierte Paul Juon eine Ballettsuite von sich, durch deren Aufführung man ein überaus harmloses und wenig wertvolles Werk kennen lernte. — Die sehr talentvolle Pianistin Rina Franco-Zuffelato schien unter einer Indisposition zu leiden, denn anders kann man sich verschiedene Vorkommnisse bei diesem großen Können nicht erklären. — Einen erlesenen Genuß bot Waldemar Lütshg mit seinem Chopin-Abend. Er betont im Charakter des großen Polen mehr das Ritterliche, so daß seine Interpretation nie weichlich wirkt. — Die 13jährige Pianistin Ilona Kurz hat entschieden ein angeborenes Talent für Technik. Ihre Seele spricht aber noch nicht, im Ausdruck blieb sie den von ihr vorgetragenen Meistern noch gar zu viel schuldig. — Das Beethoven-Programm des Pianisten Georg Zscherneck enthielt nur leichtere Werke. Trotzdem mußte man sich verschiedene Male über die merkwürdige Auffassung des Spielers wundern.

Emil Thilo

Richard Falk leitete ein Symphoniekonzert mit dem Blüthner-Orchester und zeigte sich als geschickter, wenn auch wenig inspirierender Dirigent. Außerordentlich wertvoll war eine Novität „La canzone dei ricordi“, sieben Gesänge für Sopran und Orchester von Giuseppe Martucci; ein stimmungsvolles Werk voll blühender eigenartiger Melodik. Adelheide Pickert sang die Solopartie mit größter Hingabe und prächtigem Gelingen. — Edwin Fischer ist einer unserer begabtesten jungen Pianisten. Bei Bach und Beethoven zeigte er, daß er nicht nur mit Inbrunst und meisterlicher Technik spielt, sondern daß er auch aus dem Geist der Kompositionen heraus zu empfinden vermag. — Der Geiger Camilo Giucci wies alle Eigenschaften eines soliden Durchschnittskünstlers auf. — Hermine d'Albert sind die feineren Nuancen für die Wiedergabe musikalischer Lyrik versagt. Aber wo es auf dramatischen Schwung in der Interpretation ankommt, da ist sie auf der Höhe und da freut man sich auch an ihrer kraftvollen Stimme. — Das Rotterdamer Trio der Herren A. Verhey (Klavier), J. Röntgen jr. (Violine) und J. Mossel (Cello) spielt wahrhaft ausgezeichnet; ohne virtuoson Glanz, aber mit einer Innigkeit und Feinheit, die zu Herzen geht. — An dem Klavierspiel von Katharine Goodson konnte man seine Freude haben, da sie nur Kompositionen, die ihrem Wesen angemessen waren, vortrug, und zwar in technisch brillanter Form. — Auch der Pianist Victor Wittgenstein besitzt schätzenswerte Eigenschaften. Anschlag und Technik

sind gut gebildet, und die musikalische Seite des Spiels tritt genügend in den Vordergrund, um Interesse für seine weitere Entwicklung wachzurufen.

Walter Dahms

Lillian Wiesicke und Jan Trip veranstalteten gemeinsam einen Liederabend, bei dem das künstlerische Ergebnis in beiden Fällen unbedeutend war. Lillian Wiesickes Sopranstimme ist lieblich und von sympathischem Klang, sobald sich die Sängerin dem Genre zarter oder graziöser Gesänge zuwendet. Leider ist das Volumen der Stimme sehr klein, so daß auf die Dauer, zumal auch ein leichter Zungenfehler immer noch nicht ganz besiegt ist, Interesse nicht erweckt werden kann. Übler noch sieht es bei dem Tenor J. Trip aus. Seine enge gequälte Tongebung läßt Glanz und Wohllaut nur in bescheidenem Maße auftreten; eintönig, wie sein Vortrag, ist seine ganze Art zu singen. — Fanny Opfer bewährte ihren alten Ruf als strebsame, stimmbegabte Sängerin und gewandte Vortragskünstlerin. Emil Prill unterstützte die Konzertgeberin durch geschmackvolle Flötenvorträge. — Das künstlerische Ergebnis eines sogenannten „Vortrags“ von Luise Reuß-Belce war leider nur gering. Den eigentlichen Vortrag — es handelte sich um einen Essay über den „Stil der dramatischen Darstellung“ — hielt nicht sie, sondern Marie Briesemeister, die nach einigen entschuldigenden Einleitungsworten das Manuskript der Frau Reuß-Belce ablas. Die Art, wie sich Frau Briesemeister dieser nicht ganz dankbaren Aufgabe entledigte, war äußerst sympathisch und vereinte viel Gewandtheit und künstlerischen Takt. Der Inhalt des von Frau Reuß-Belce verfaßten Vortrags war dagegen schwach, beschränkte sich auf einige Ratschläge über die Darstellungstechnik und bot dem Fachmann weder Neues noch annähernd Erschöpfendes; sein einziger Vorzug war, daß er kurz war und der Selbstberäucherung nicht allzuviel Spielraum bot. Dann aber trat Frau Reuß-Belce selbst als Sängerin — pardon, das ist wohl nicht der richtige Ausdruck, — vielmehr als Darstellungsvirtuosin auf, um an vier großen Opernszenen die Richtigkeit ihrer vorher aufgestellten Thesen zu erweisen. Was Frau Reuß-Belce früher auf der Bühne geleistet hat, weiß die Kunstwelt; Ehre ihrem Andenken! Bedauerlich war es, zu sehen, wie der Zahn der Zeit hier erbarmungslos gewaltet hat, und wie auch höhere Intelligenz und Verständnis im Kampf gegen die Materie nicht zu obsiegen vermögen. — Zu einem Liederabend mit Harfenbegleitung hatte Lilly von Knebel-Doeberitz eingeladen. Im ganzen muß der Versuch, das Klavier durch die Harfe ersetzen zu lassen, als mißglückt bezeichnet werden, zumal es sich darum handelte, die Klavierbegleitung bekannter Lieder ohne Abänderung von der Harfe spielen zu lassen. Hiergegen sträubt sich die Eigenart dieses im Ton und der Spielart so ganz für sich allein dastehenden Instruments, auf dem Klavierpassagen Schubertscher oder Brahmscher Lieder wohl auszuführen sind, zumal wenn ein so tüchtiger Spieler am Instrument sitzt wie Max Saal, aber doch mit ganz anderer als der beabsichtigten Wirkung. Auch für den Erfolg der Sängerin war die Zusammenstellung nicht günstig. Zweifelsohne hätte das Klavier

manches Unfertige und Unschöne in der Behandlung ihres im Grunde gar nicht üblen Materials verdeckt, was unten den dünnen, spitzen Harfenklängen viel mehr zum Vorschein kam. — Else Schünemanns Stimme steht in voller Blüte, nach der Höhe zu hat sie sogar gegen früher wesentlich gewonnen. Vortrag und gesangliches Können zeugen von hoher Kunst, so daß die Leistungen dieser intelligenten Sängerin durchweg genüßreich waren. Eine Reihe Gesänge von Georg Vollerthun, Gesänge, die der Komponist persönlich begleitete, errangen dem tüchtigen Musiker schönen Erfolg. — Karl Mayer, der verdiente Veteran der Gesangkunst, überraschte und erfreute durch die Frische und Geschmeidigkeit seines noch immer weich und edel klingenden Organs. Bis in die höchsten Lagen hinauf gehorchte dieses müheles dem Künstler und wies weder im Wohllaut noch in der Fülle Alterserscheinungen auf, es sei denn, daß die abnorm große Tiefe, die aber vorläufig noch eine angenehme Zugabe bildet, darauf hindeutete. Eine größere Anzahl bekannter und weniger bekannter Balladen Loewes brachte der Künstler, der auch im Vortrag stillvoll-abgeklärtes Zufassen dokumentiert, zu schönster Wirkung. Speziell im „Nöck“, den er weniger mit virtuoser Atemtechnik als mit überlegener Sachlichkeit und vornehmer Gesangsmanier vortrug, zeigte er, wie die wahre Kunst, sobald ihr die Materie treu geblieben ist, nie altert.

Emil Liepe

Johannes Quaritsch gab im Chorallionsaal ein Orgelkonzert. Er ist als künstlerisch absolut impotent zu bezeichnen, da er weder über die notwendige Manual- und Pedaltechnik, noch über die Kunst des Registrierens, Phrasierens usw. verfügt. Alles, was er zu Gehör brachte (Präludium und Fuge in D und das Adagio aus der d-moll Sonate von J. S. Bach, sowie Diverses von H. Fährmann), litt unter einer unglaublichen Stümperhaftigkeit des Spiels und unter total sinnloser Registerkombination. Der „Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands“ sollte bedenken, daß er sich durch derartige Konzertveranstaltungen eine große Schuld aufs Gewissen lädt, indem er durch seine vielsagende Firmierung die gesamten, wirklich einwandfreien „Künstler Deutschlands“ in ärgsten Mißkredit bringt. Über den mitwirkenden L. Deutsch will ich mich nicht weiter äußern. Erwähnt sei nur, daß er wohl mehr Tenor-Bariton ist, denn reiner Tenor. Die Choralion Cie. sollte in Zukunft dafür Sorge tragen, daß die Orgel gestimmt und ihre Mechanik genau kontrolliert ist, ehe sie in Gebrauch genommen wird. — Nebenam, im Künstlerhaus, veranstaltete derselbe Verband ein weiteres Konzert. Der Pianist Walt Jaeger verdient ein Lob für seine überaus klare und feinsinnige Interpretation des Bachschen F-dur Konzertes (in ital. Stil). Auch das, was ich von ihm aus der dritten Sonate in A, op. 23, von Ansgore hörte, war aller Ehren wert. Im übrigen betätigte er sich in gewandter Weise als Begleiter Bernhard Ulrichs, dessen Stimme mir keineswegs durchgebildet erschien. Die Höhe ist noch sehr gepreßt und die Resonanz (die Mittellage ausgenommen) ziemlich ungleichmäßig. Auch die Textbehandlung muß sich noch um vieles bessern (u. a. die zu weiche Aussprache



der Stoßlaute), ehe man Herrn Ulrich zu den fertigen Sängern rechnen kann. — Ary van Leeuwen, der Soloflötist der k. k. Hofoper in Wien, ist wohl zurzeit der größte Meister der Querflöte. Brillante Atem- und Fingertechnik, glänzende Tongebung und ein außergewöhnlich feines Empfinden für die Wiedergabe jeglichen musikalischen Gedankens läßt ihn als das erscheinen. Wie er Bachs berühmte h-moll Sonate und die von ihm bearbeitete Sonate für Flöte allein Ph. E. Bachs spielte, war schlechthin vollendet. Im weiteren Verlauf des Abends machte er uns u. a. bekannt mit einem „Scotch Pastoral“ (Manuskript) von Cyril Scott, einer äußerst wirksamen Komposition, in der der Tonsetzer fast durchweg jenseits der Grenzen des dualistischen Systems von Dur und moll steht. Bruno Eisner, dem feinsinnigen, durch und durch musikalischen Begleiter van Leeuwen's, gebührt für seine vortrefflichen Leistungen ganz besondere Anerkennung. — Einen Sonatenabend veranstaltete Harriet von Mülhel. Man muß den Mut der Dame anerkennen, solch anspruchsvolles Programm (u. a. Beethovens op. 81/1 und op. 101, Brahms op. 5) zu absolvieren. Über das „Wie“ ihres Spiels sei ganz kurz mitgeteilt, daß es ziemlich dilettantisch anmutete, sowohl in der Auffassung, als auch in der Ausführung des rein Technischen. — Max Baldner zeigte sich wieder als ernststrebender Cellist. Vom Blüthner-Orchester unter Leitung von Bruno Weyersberg korrekt und klangedel begleitet, spielte er Saint-Saëns' Konzert a-moll, op. 33 und Schumanns Konzert op. 129. Er produziert einen schönen Ton, besonders in der „Cantilene“, und verfügt über einen kultivierten Sinn für klangliche und rhythmische Exaktheit. In pathetischen Episoden und energischen ff-Passagen „hackt“ er aber leider noch zu merklich mit dem Froschende des Bogens, dadurch den Klangreiz seines Spiels erheblich vermindern. Für Bachs d-moll Suite, die er zwischendurch spielte, ist der Saal der Hochschule viel zu groß. Außerdem wirkt die etüdenhafte Technik dieses Werkes auf die Dauer nicht sehr erbaulich. Wohl aber konnte man in der sorgfältigen Ausführung des schwierigen Werkes erkennen, daß Baldner einer unserer befähigsten Cellisten ist. — Minna Tube gab ihren II. Lieder-Abend. Mit ihrem großen Stimmumfang, ihrer gutgeschulten, klangvollen Stimme (die allerdings in der Tiefe noch etwas „gefestigt“ werden könnte) und ihrer angenehmen Vortragsart ist die Sängerin entschieden eine sympathische Erscheinung in unserem Konzertgetriebe. Händel, Beethoven, Brahms und Strauß standen auf ihrem Programm. Außerdem fünf „Kleine Lieder aus dem Manuskript“ von dem sie begleitenden Otto Schwarz, von denen ich das zuletzt gesungene „Krähwinkel“-Lied als besonders gut gelungen hervorheben möchte. — Walter Braunfels erwies sich an seinem Klavierabend als gewissener Pianist, der mit dem Rüstzeug eines modernen Virtuosen wohlvertraut ist. Fehlt ihm auch die Brillanz, das Spontan-Virtuosenhafte, so erfreute er um so mehr durch die wohlgedachte, alles Thematische prägnant gestaltende Art, mit der er Werke von Beethoven und vor allem Bach vortrug. — Der Cellist Paul Grümmer konzertierte mit dem Philharmonischen Orchester unter der tem-

peramentvollen, straffen Leitung seines jüngeren Bruders Wilhelm Grümmer. Außer dem Konzertstück in D, op. 12, von E. v. Dohnányi und dem bewährten Konzert h-moll, op. 104, von Dvořák, brachte er ein Konzert, op. 15, von Karl Bleyle zur Uraufführung. Der erste Satz (Allegro) ist, abgesehen von seiner zu großen Ausdehnung, mit Geschmack disponiert und instrumentiert. Dieser und der dritte, ein „Allegro moderato“, sind am besten gelungen. Nur versteht der Komponist noch nicht, Steigerungen gut vorzubereiten. Was er im einzelnen zu sagen hat, ist mitunter sehr reizvoll, als Ganzes betrachtet fehlt jedoch „die gerade Linie“ der thematischen Entwicklung. Gar oft macht sich eine ziemliche Unbeholfenheit des musikalischen und des instrumentalen Ausdrucks geltend. Namentlich gilt dies vom Mittelsatz, einem „Adagio ma non troppo“, der mit seinem völlig impressionistischen Charakter den Gesetzen der musikalischen Logik am allerwenigsten nahesteht. Litt das Spiel des Konzertgebers bei den beiden ersten Werken des öfteren unter technischen (hauptsächlich bogentechnischen) Unebenheiten, so machte er alles wieder wett durch die einwandfreie, stimmungsvolle Interpretation des Dvořák-Konzertes. — Majorie Gotham (Klavier) spielte mit Waldemar Meyer die A-dur Violinsonate von César Franck. Eine unerfreuliche Leistung, denn einesteils versagte der Geiger fast völlig (das einzig Gute war die „Auffassung“), andernteils ist Frl. Gotham keine Kammerpianistin, dafür tritt sie solistisch zu sehr hervor. Bessere Leistungen bot sie mit der Wiedergabe der Toccata und Fuge (d) von Bach-Tausig und den Variationen von Paderewski. Namentlich in ersterem Werke beherrschte sie alles Technische mit souveräner Überlegenheit. Auch rein musikalisch bot sie mit der Toccata eine gute Leistung. Die Variationen verblaßten dagegen in dieser Hinsicht.

Carl Robert Blum

Ich wünsche Else Gipser ein größeres Maßhalten ihrer angeborenen Kräfte. Ihre ungebändigte Leidenschaft kennt keine Grenzen und so wird dem Flügel mehr zugemutet als er tragen kann. Ein abgeklärteres Spiel ließe sie auf einer höheren Stufe stehen. — Richard Glas besitzt schöne Fähigkeiten zum Pianisten, was man am besten aus op. 110 von Beethoven ansehen konnte. Fleißiges Weiterarbeiten dürfte ihm größeren Erfolg erringen helfen.

Hanns Reiss

Sam Franko veranstaltete auch in diesem Winter zwei Orchesterkonzerte mit alter Musik. Der letzte diesjährige Abend brachte zwischen einem Concerto grosso von Händel und einem Divertimento von Haydn zwei Werke, die als charakteristisch für die Übergangszeit zwischen den älteren orchestralen Kompositionsformen und dem neuen symphonischen Stil der Wiener Klassiker gelten können. Die D-dur Symphonie des Mannheimer Komponisten Johann W. A. Stamitz ist stilistisch höchst eigenartig: dem ersten Satz fehlt der Durchführungsteil (vgl. die Dritte von Brahms), die beiden Mittelsätze zeigen bereits auffallend viel Haydn'sche Züge, und der letzte Satz trägt einen fast improvisatorischen Charakter. In rein musikalischer Hinsicht be-

deutungsvoller als das historisch interessante Werk von Stamitz ist zweifellos das Klavierkonzert in a-moll von Philipp Emanuel Bach. Auf Beethoven hat es offenbar stark eingewirkt, wenn es nicht gar mit Bewußtsein von ihm benutzt worden ist. Einzelne Motive aus der Neunten, sowie die ganze Gestaltung des langsamen Satzes im G-dur Konzert zeigen auffällige Ähnlichkeiten. Daß Artur Schnabels metronomartig exakte, leicht spielerische Technik hier ganz am Platze sein würde, war vorauszusehen; sein Vortrag wirkte jedenfalls durchaus stilgerecht. Die kleinen entzückenden Stücke von Grétry, die dem Programm noch angehängt waren, würden sicherlich stärkeren Erfolg gehabt haben, wenn der Dirigent die Bläser, und im letzten Stück die Trommel, besser abgedämpft hätte. — Wie die alte, so findet auch die moderne Musik in der Regel nur dann reges Interesse und tatkräftige Förderung, wenn es sich um bekannte Namen, um allgemein anerkannte Größen handelt. (Auch die Mehrzahl der Kritiker darf sich getroffen fühlen.) Man muß daher immer wieder darauf hinweisen, welch große Verdienste sich das Loevensohn-Quartett durch sein opfermutiges Eintreten für die moderne Kammermusik erwirbt. Aus dem 8. Konzert verdient neben einem klangvollen Streichtrio von N. Amani vor allem eine Sonate für Violoncello und Klavier von Alfred Casella Beachtung. Sie ist melodisch ansprechend, in der Technik nicht ohne Originalität und im Aufbau recht wirkungsvoll. Zu erwähnen ist noch ein Klaviertrio von Alexander Winkler, das sich als eine immerhin tüchtige Arbeit erwies. Dagegen vermochten acht Lieder von Arnold Ebel, die Berta Goetz völlig unzulänglich interpretierte, keinerlei Interesse zu wecken. Für den freigebig gespendeten Beifall konnte sich außer den Herren Marix Loevensohn, Louis van Laar und G. Kutschka auch der mitwirkende Pianist Léonid Kreutzer bedanken. — Über den Geiger Carl Flesch, der im Beethoven-Saal drei bekannte Violinkonzerte vortrug, ist nichts Neues zu sagen. Er spielte wie immer vortrefflich, hatte wie immer ein dankbares Publikum und spendete wie immer drei Zugaben. Seine große Vielseitigkeit würde ihn befähigen, Vergessenes ans Licht zu holen und Verkanntes ins rechte Licht zu setzen. Vielleicht erinnert er sich noch, wie vorteilhaft er sich vor Jahren in Berlin mit fünf historischen Violinkonzertabenden einführte. Hat der Erfolg, der ihm treubleib, seinen Ehrgeiz verringert? Genügen ihm Händeklatschen, lobende Zeitungsphrasen und gute Einnahmen? Dann wird es Zeit, den Merker zu spielen und ihm anzukreiden, daß in dem a-moll Konzert von Vieuxtemps gar manche Passage an Reinheit zu wünschen übrig ließ. Unerheblich bei einem Musiker wie Flesch. (Niemand patzt öfter als d'Albert.) Immerhin aber bemerkenswert als ein Zeichen von Bequemlichkeit. Nicht als Mangel an technischem Können; denn Flesch kann so ziemlich alles, was er will. Er könnte sogar für andere (nicht bloß für sich) tatkräftig und erfolgreich wirken. Wenn er nur wollte! Um sein Wollen zu stärken, wird es künftig vielleicht nötig sein, ihm das Sitzkissen mit einigen kritischen Nadeln zu polstern.

Richard H. Stein

Was der Geiger Lucien Durosoir bot, war alles glatt und sauber, technisch fast immer auf der Höhe, wenn auch oft aufdringlich, aber tiefere Eindrücke habe ich von seinem Konzert nicht mit nach Hause genommen. — Das Klingler-Quartett hatte wieder eine große Gemeinde um sich versammelt; kein Wunder, es gab Beethoven (op. 18, 1 in F-dur), Schumann (op. 41, 1 in a-moll) und Mozarts Divertimento in D-dur mit zwei Hörnern. Es wurde sauber und mit fein geschliffener Technik gespielt, und Prof. Klingler hatte besonders bei Mozart Gelegenheit, sich als vortrefflichen Primgeiger zu zeigen. Aber über die Stilreinheit der Darstellung ließ sich doch in mancherlei Hinsicht streiten. Warum das übermäßig schnelle Tempo im ersten Satz, durch das die Durchführung fast verwischt wurde? Warum das willkürliche Rubato des zweiten Satzes, besonders bei den 32stel-Figuren der ersten Geige, durch das der Satz einen seltsam nervösen Charakter bekam, der ganz und gar nicht klassisch war? Warum die ungewöhnliche Phrasierung und Akzentuierung in der Schumannschen Introduzione? Warum fehlten im Finale kurz vor dem Eintritt des Moderato bei den Akkorden aus halben Noten die eigenartigen Akzente auf die zweiten Takteile? Ich meine, gerade Beethoven und Schumann gegenüber muß sich eine Künstlervereinigung wie die Klinglersche der strengsten Stilreinheit befleißigen. Interessant war es, das Publikum bei Mozart zu beobachten: diese strahlenden Gesichter, diese freudigen Mienen. Aber dieses Divertimento ist auch zum Verlieben schön. Welcher gravitatische Humor im ersten Menuet, welches schelmische Liebesgirren im zweiten, in das die Hörner so allerliebste Lichter werfen; welche sprudelnde Champagnerlaune und köstliche Geschwätzigkeit im Finale! O Mozart! — Emmy Nawrath ist ein typisches Beispiel dafür, wie man oft mit gutem Material nichts anzufangen weiß. Sie hat eine hübsche, umfangreiche und überraschend modulations- und charakterisierungsfähige Stimme; aber sie singt unfrei und kehlig, macht den Mund nicht auf, und ihre Töne stehen nicht fest. Alexander Neumanns Begleitung ließ sehr viel zu wünschen übrig.

Max Burkhardt

**B**RAUNSCHWEIG: In den Konzerten des Hoftheaters erwies sich Yvette Guilbert nicht als Zugkraft, erntete mit ihren eigenartigen Gaben aber viel Beifall. Florence Macbeth aus London begann hier ihre Rundreise durch Deutschland und wirkte durch ihren hellen, hohen Sopran wie die Technik verblüffend. Das nächste Konzert enthielt die Symphonie (f-moll) von Camillo Horn und „Lernt lachen!“ von Karl Bleyle, die beide nur einen guten Achtungserfolg errangen. — Der Cäcilien-Verein brachte „Quo vadis?“ unter Robert Settekorn zu wirkungsvoller Wiedergabe. — Emmi Knoche und August Bieler spielten Beethovens fünf Cello-Klaversonaten. — Strathmann (Weimar) und A. Therig von hier ernteten in einem Liederabend viel Beifall. — Von den vielen Gästen sind erwähnenswert: Gura, Franz v. Vecsey, de Cascillo-Mexiko (Klavier), das Künstlerhepaar Senius-Erlar, eine vielversprechende Hamburger Mezzosopranistin Frä. Kellner und das Udel-Quartett.

Ernst Stier

**BRESLAU:** Eugen d'Albert hat mit seinem Klavierabend auch hier helles Entzücken erregt, und man wäre auch hier heilfroh, wenn sich der Komponist zu seiner hohen Mission als reproduktiver Künstler wieder zurückfände. — Karl Flesch spielte im Rahmen des 9. Abonnementskonzertes des Orchestervereins mit großem Erfolge das Violinkonzert von Brahms op. 77. In demselben Konzert bescherte uns der tüchtige Dirigent des Orchestervereins, Georg Dohrn, als Neuheit „Eine romantische Suite“ op. 125 von Reger. Der ausgesprochen programmatische Charakter der Musik und das auffallend weiche Orchesterkolorit ließen auch hier erkennen, daß Reger in eine neue Phase seines Schaffens hineingekommen ist. Der Beifall des Publikums war sehr lebhaft. Im 10. Konzert brachten der Orchesterverein und die Breslauer Singakademie das Händelsche Werk „Israel in Ägypten“. Man hörte das Werk respektvoll, aber ohne Erregung. Die Soli wurden gesungen von Elfriede Götte (Sopran), Gina Götz (Alt), Richard Fischer (Tenor), Alfred Kase und Felix Lederer-Prina (Baß). Die Funktionen an der Orgel und am Cembalo hatten Hans Schubert und Max Auerbach übernommen. — Unter kolossalem Andrange des Publikums dirigierte Siegfried Wagner mit dem Orchester des Breslauer Orchestervereins ein Konzert, in dessen Programm lediglich Kompositionen von Richard und Siegfried Wagner vertreten waren. Die akademische Kühle des Dirigenten fiel allgemein auf. — Von sonstigen Künstlern ließen sich außer dem schon genannten d'Albert hier hören am Klavier: Télémaque Lambrino, Karl Friedberg, Lotte Kaufmann, Amy Beach und Sandor Vas; auf der Geige Dora von Moellendorff. Dazu kommt das Böhmisches Streichquartett, das diesmal eine Pianistin, Mathilde Hirsch-Kaufmann, zugezogen hatte. Einen schönen Erfolg holten sich die hiesigen Sängerinnen Frida Deutsch in einem Konzert der Breslauer Liedertafel und Luise Hirt in einem Mittwochkonzert des Kapellmeisters Behr.

J. Schink

**DRESDEN:** Das 5. Hoftheaterkonzert der Serie A kam uns ganz klassisch, bot aber mit Haydns Symphonie D-dur (mit dem Hornsignal) ein selten gehörtes Werk, das von der künstlerischen Freiheit des Altmeisters deutlich Zeugnis ablegt. In ihrem vierten Satze greift er, ganz am Schlusse, auf das Hauptthema des ersten Satzes zurück und übt damit zum ersten Male einen ganz modernen Brauch. Die Durchführung des ersten Satzes mit dem Erscheinen der Themen in umgekehrter Reihenfolge, vor allem aber der konzertante Charakter der Symphonie, der im zweiten und letzten Satze deutlich zutage tritt, machen sie zu einer Ausnahmeerscheinung und zu einem wertvollen Dokument des Haydn'schen Genies. Adolf Hagen leitete dieses Werk ebenso wie die Es-dur Symphonie Mozarts und Beethovens „Achte“ mit der ihm eigenen feinen Unterscheidung der Wesensart und jener ungekünstelten Natürlichkeit, durch die man bei ihm, vor Überraschungen und Eigenwilligkeiten sicher, zu reinem, ruhigem Genießen geführt wird. — Mit einer Aufführung von Verdi's „Requiem“ machte sich am Buß-

tage der „Dresdner Orchesterverein“ unter Oskar Hieke verdient, der als neues Dirigententalent schon einigemal die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf sich gelenkt hat. War die Wiedergabe des wertvollen Werkes unter Mitwirkung von Margarethe Siems, Charlotte Huhn, Hans Rüdiger und Karl Perron sowie des Hoftheaterchors auch nicht ganz einwandfrei, so verdiente sie doch schon um der Sache willen freundliche Anerkennung. — Das Petri-Quartett brachte ein neues Streichquartett a-moll von Reinhold Becker aus dem Manuskript zur Uraufführung. Der unermüdliche Dresdner Meister, der im vorigen Jahre seinen 70. Geburtstag feiern durfte, hat mit dem neuen Quartett ein reiches und reifes Werk geschaffen, in dem sich Ernst und Milde mit tiefstem Empfinden paaren und die moderne Ausdruckskraft der Tonsprache besonders überrascht. — Mit einem eigenen Kompositionsabend trat Percy Sherwood hervor; neben einigen hübschen Klavierstücken ragte eine Suite für zwei Geigen als Bestes hervor, von den Schwestern Tula und Maria Reemy vorzüglich gespielt. — Der Versuch, in einer Vormittagsaufführung Bruchstücke aus Wagners Jugendoper „Die Feen“ im Konzertsaal vorzuführen, kann trotz des besten Willens aller Beteiligten nicht als gelungen bezeichnet werden. — Von Solistenabenden seien die der ganz hervorragenden Pianistin Katharine Goodson und der sehr beachtlichen Sängerin Elisabeth Ohlhoff mit Auszeichnung genannt. F. A. Geißler

**FRANKFURT a. M.:** Walther Reinhart aus Görlitz stellte sich hier als Dirigent vor. Seine Fähigkeiten als Orchesterleiter waren nicht völlig zu beurteilen, weil das ihm zur Verfügung stehende Orchester — die Palmengartenkapelle — doch nicht die künstlerische Schmiegsamkeit aufweisen kann, die den Intentionen Reinharts restlos nachzukommen vermag. Jedenfalls aber ist Reinhart ein feinführender und sehr begabter Musiker, dessen Namen man sich beizeiten merken sollte. Solistisch wirkte Maria Philippi mit. Auch dieser Name hatte beim Publikum nicht recht gezogen; kann man sich da wundern, wenn Télémaque Lambrino vor sage und schreibe 18 Zuhörern (die Referenten mit eingerechnet) spielte? Er brachte Skrjabin's fis-moll-Sonate op. 23 als bedeutungsvolle Novität. Severin Eisenberger spielte mit prachtvollem, eruptivem Temperament die g-moll-Suite von Händel und eine Pastorale und ein Capriccio von Scarlatti. Auch Beethoven op. 126, 4 war eine meisterliche Leistung. Die Pianistin Katharina Goodson zeigte eine hochentwickelte Technik und eine gesunde Musikalität. Das Frankfurter Trio (Frau Bassermann, Hans Lange und Ary Schuyer) spielte an seinem zweiten Abend das D-dur-Trio op. 70 von Beethoven und Dvořáks Quintett op. 81 mit W. Meyer und F. Bassermann. Dazwischen zeigte der Klarinetist August Riechers in Brahms' op. 114 seine außerordentliche Kunst. Dieser wohlgelungene Abend gehörte zu den genussreichsten in der letzten Woche. Auch das Wendling-Quartett aus Stuttgart zeigte mit Regers op. 109 und Schuberts G-dur-Quartett ein ungewöhnlich kultiviertes Ensemblespiel. Neben dem Sonatenabend des trefflichen Karl

Friedberg mit dem Cellisten Lennart von Zweyberg, dessen weicher Ton bemerkenswert ist, ist noch der Cellosolaten-Abend von Willy Rehberg und Hermann Keiper zu erwähnen. Hans Bassermann fand viel Anerkennung an seinem Geigenabend.

Karl Werner

**GIESSEN:** Im Rahmen seiner Abonnementskonzerte veranstaltete der Gießener Konzertverein eine Art Musikfest für Gießen und Umgegend: Beethoven, Bruckner und Reger bestritten das Programm; Reger wirkte selbst als Dirigent an der Spitze der Meininger Hofkapelle mit und leitete das erste der beiden Konzerte im hiesigen Stadttheater. Er führte unter Mitwirkung des Gießener Akademischen Gesangvereins sein op. 112 „Die Nonnen“ auf, ferner brachte er seine Romantische Suite op. 125 zum Vortrag und am Schlusse die Dritte Bruckners. Wer die Meininger heute hört, muß bekennen, daß sie wieder ganz auf der alten Höhe stehen und den Vergleich mit allen Orchestern aufnehmen können. Frisch und groß im Ton, klangschön, fähig zum gewaltigsten Fortissimo wie zum zartesten Pianissimo folgen diese trefflichen Musiker ihrem Dirigenten, der mit unerhörter, schöpferischer Souveränität seinen Taktstock führt. Die beiden Werke von Reger haben große Stimmungsverwandtschaft miteinander; die Suite ist vortreffliche Programmmusik zu Eichendorffschen Gedichten, deren Gehalt an Situation und Stimmung sie vollkommen erschöpft. Nach Beendigung der hervorragend schön wiedergegebenen Brucknerschen Symphonie dankte nicht endender Beifall in immer erneuten Hervorrufen dem genialen Dirigenten. Das zweite Konzert brachte in der Stadtkirche mit ihrer guten Akustik, aber ihrem unzulänglichen Raum die „Missa solemnis“ in einer sehr anerkennenswerten Wiedergabe. Die Meininger hatten die Orchesterbegleitung auch hier übernommen, aber Prof. G. Trautmann führte diesmal den Dirigentenstab, dem auch das Lob gebührt, den Chor des Akademischen Gesangvereins für die „Nonnen“ wie für die „Missa“ vortrefflich einstudiert zu haben. Emma Tester, Paula Werner-Jensen, Henry Wormsbächer und Otto Schwendy bildeten ein vortreffliches Soloquartett. Hans Treichler, der Konzertmeister der Meininger, spielte die Solovioline eindrucksvoll und mit Wärme. Wenn eines zu wünschen gewesen wäre, so eine günstigere Aufstellung des ganzen Klangkörpers; der Chor steht im Theater wie in der Kirche — hier mußte er während des ganzen Konzertes ununterbrochen stehen — so denkbar ungünstig wie nur möglich, weil es hier in Gießen an einem geeigneten Raum für solche großen Chorkonzerte leider noch immer gebricht.

C. Spohr

**GRAZ:** Das 4. Symphoniekonzert des Opernhausorchesters brachte unter Oscar C. Posas Leitung die symphonische Dichtung „Der Zauberlehrling“ von Dukas, die derart stürmischen Beifall fand, daß das Stück im nächsten Konzert wieder auf dem Programm erscheinen wird. Auch „Macbeth“ von Richard Strauß erzielte trotz einer nicht ganz vollendeten Wiedergabe freundliche Aufnahme. Die „Italienische Serenade“

von Hugo Wolf und eine Haydnsche Symphonie vervollständigten das schöne Programm. — Das Orchester des Deutschen Konzertvereins hatte diesmal einen Unglückstag. Die G-dur Romanze für Violine und Orchester von Max Reger mußte abgeklopft werden, die Burleske für Klavier und Orchester von Richard Strauß ging nur recht leidlich vonstatten, Bruckners Zweite Symphonie stand ebenfalls nicht ganz auf der Höhe. Die Schuld an dem verunglückten Tage dürfte der Dirigent Ernst Veit so ziemlich allein zu tragen haben. — Die Geiger Fritz Kreisler und Willy Burmester fanden den gewohnten Beifall ausverkaufter Säle. Kreisler spielte (Begleitung: das Steiermärkische Musikvereinsorchester, Dirigent: Dr. von Mojsisovics) Bachs E-dur Konzert, Bruchss g-moll Konzert und Mendelssohns e-moll Konzert mit vollendeter Technik und tiefem Gefühl. Burmester (Begleitung: Alfred Schmidt-Badekow) brachte Konzerte von Brahms und Viotti, Wieniawski's „Faustphantasie“ und eine Reihe kleiner entzückender Sächelchen aus dem 18. Jahrhundert. — Die Sängerinnen Nony Paldo, Gertrude Foerstel und Lula Gmeiner boten Lieder von Schubert, Brahms, Wolf und Marx. — Die Schwestern Harrison (Violine und Cello) hatten in zwei Konzerten dank ihrer blendenden Technik und der gewinnenden Anmut ihres Spieles durchschlagenden Erfolg. — Der Orgelvirtuose E. Meyer zeigte sich als beachtenswerter Beherrscher des technischen Apparates und erregte mit der fis-moll Sonate von Max Reger, die er mit einem uns unbekannten Schluß spielte, der zu dem Schönsten gehören dürfte, was Reger geschrieben hat, berechtigtes Aufsehen. — Marie Soldat-Roeger, Pablo Casals und Paul Weingarten hatten sich zu einem wunderbaren Trio vereinigt, das mit Beethovens Geistertrio, dem B-dur Trio von Brahms und einem einzig schön gespielten Schubert die Zuhörer in ekstatische Begeisterung versetzte.

Dr. Otto Hödel

**HALLE a. d. S.:** Im Vordergrund des musikalischen Interesses steht erfreulicherweise das Klingler-Quartett, das uns an seinem zweiten Abend neben Schumanns op. 41 No. 2 und Dvořák's op. 51 (Es-dur) in Beethovens tiefgründiges cis-moll Quartett hineinführte. Das Zusammenspiel der vier Künstler war schlechthin vollendet. Der dritte Abend brachte Sinding's nicht gerade sonderlich originelles a-moll Quartett op. 10, das überaus viel Wagnersche Gedanken splitter aufweist. Die meiste Eigenart steckt zweifellos im dritten Satz, der ein nordisches Thema bringt. Entzückend geriet Haydns D-dur Quartett op. 64 No. 5, und prachtvoll schloß man mit Beethovens F-dur Quartett op. 59 ab. — Das Wille-Quartett hatte sich in Josef Pembaur einen Pianisten par excellence mitgebracht, der Schumanns Klavierquintett hinreißend vortrug. Schade, daß sich das Quartett künstlerisch recht ungleich zusammensetzt und deshalb kein ganz ungetrübter Genuß möglich ist. Auch in Beethovens großem B-dur Trio op. 97 mußten Klavier und Violoncello für manches entschädigen, was die Primgeige schuldig blieb. — Die letzten Symphoniekonzerte standen unter dem Zeichen Richard Wagners. Während aber das Theaterorchester unter Franz Mikorey-

Dessau sich mit fast allen Orchestervorspielen und einigen Fragmenten begnügte, steuerte Prof. Winderstein außer dem Huldigungsmarsche noch die „Faust“-Ouvertüre und das „Siegfried“-Idyll bei. Alfred Kase von der Leipziger Oper sang und siegte mit seinen Bruchstücken aus der „Walküre“ und den „Meistersingern“. — Einen zweiten Violin-Sonatenabend veranstaltete der Münchener Geiger Braun, aber mit noch größerem negativen Erfolge. Otto Weinreich, sein Partner, trug Schuberts c-moll Sonate (posth) sehr schwungvoll aber zu wenig wienerisch vor. — Ludwig Wüllner riß nach und nach das Publikum zu lauten Huldigungen hin. Sein Begleiter, Edwin Fischer, durfte sich einen Teil der Lorbeeren mit aneignen. — Einen eigenen Liederabend veranstaltete der Baritonist Erich Augspach, der Loewe und Strauß, vor allem aber Hugo Wolf prächtig sang und mit der Zeit eine Zierde der Konzertsäle zu werden verspricht. — Ein musikalisches Kleeblatt aus Leipzig entließ Zuhörer und Kritik nicht enttäuscht. Besonders die Geigerin Konstance Pinwill imponierte durch Auffassung der d-moll Sonate von Brahms und der e-moll Suite von Bach. Aber auch die „Kinderszenen“ wurden von Ena Howorka mit Hingabe gespielt. Etwas reizloser waren die Liedervorträge Else von Monakows. — Frau Prof. Schmidt-Haym erfreute uns durch einen Liederabend, den leider Frl. von Karolsfeld durch poesieloses Musizieren am Flügel recht trübte. — Raoul von Koczalski zeigte sich, wie schon oft, als großer Chopin-Interpret. Die Lisztvorträge litten hier und da unter einem Mangel an Treue gegenüber dem Notentexte.

Martin Frey

**HAMBURG:** Aus der Hochflut von Konzerten, mit denen wir in den letzten Wochen überschwemmt worden sind, ragt, einer Insel gleich, aus unserer Erinnerung empor das Konzert, mit dem der neugegründete Verein für Erstaufführungen zum erstenmal vor die Öffentlichkeit trat und in dem Hamburg recht spät die Erstaufführung des „Trunkenen Liedes“ von Oskar Fried erlebte. Wirklich ein Erlebnis dieses Werk, das auch heute noch wie eine dokumentarische Kundgebung einer ganz starken, tief verinnerlichten und jeder Konzession abgewandten schöpferischen Persönlichkeit wirkt; ein Werk von geistigem Horizont und künstlerischer Perspektive, von einer vielleicht herben, aber fast elementaren Eigenart. Fried dirigierte selbst und überraschte diejenigen, die ihn von früher her als wilden Stürmer und Draufgänger kennen, durch die maßvolle Ruhe und die Präzision seiner Direktionsführung, die auch als Dirigentenleistung eine Tat bedeutet. Der Erfolg war mächtig — so mächtig, daß er die äußere Wirkung der beiden übrigen Novitäten dieses Konzertes, einer Phantasie für Violine und Orchester von Suk und der Weismannschen Kantate „Macht hoch die Tür“, völlig erdrückte. Diese beiden letztgenannten Werke unterstanden der Leitung Julius Spengels und erfuhren gleichfalls eine ausgezeichnete Wiedergabe. Das Publikum Hamburgs scheint aber für Veranstaltungen dieser Art noch nicht reif zu sein, denn es war in hellen Haufen der Aufführung — fern geblieben. — In den Nikisch-Konzerten kam es zu besonders starker künstle-

rischer Wirkung an dem Abend, an dem Nikisch in seiner ganz bewundernswürdigen und in dieser Vollkommenheit einzig dastehenden Art und Weise Bruckners „Romantische Symphonie“ zu einem glänzenden Siege führte. Weniger erfolgreich waren die Erstaufführungen von Gernsheim's vornehm gearbeiteter und schön klingender, aber doch etwas reichlich neutral anmutender „Ouvertüre zu einem Drama“ und von Korngolds „Ouvertüre zu einem Schauspiel“. Als Talentprobe fällt diese, vor mehr als Jahresfrist entstandene Ouvertüre schwerer ins Gewicht als etwa die „Schnemann-Pantomime“. Nicht nur des größeren Vorwurfes und des höher gesteckten Zieles wegen, sondern vor allem auch, da in ihr Korngold zum erstenmal mit den Möglichkeiten des modernen Orchesters operiert. Und gerade in ihrer Koloristik, in der virtuoson Behandlung des Instrumentalen, in der verblüffenden Sicherheit, mit der hier ein Knabe, fast ein Kind noch, dem Orchester ein klangliches Profil gegeben hat, das würdig Berlioz' oder Strauß' wäre, dabei aber schärfste Eigenart erkennen läßt, ist diese Ouvertüre ein erstaunliches Dokument, ein Objekt für unsere Bewunderung. Die Frage, ob stärkstes Talent oder Genie in dem jungen Korngold schlummert, beantwortet die Ouvertüre freilich noch nicht. — In den Philharmonischen Konzerten, von denen eines wegen des plötzlichen Todes der Frau von Hausegger, der Gattin des Dirigenten dieser Konzerte, ausfallen mußte, gab es eine harte Prüfung: Felix Berber spielte das ihm gewidmete neue Violinkonzert von Max Schillings. Ein sprödes, an musikalischer Substanz armes und nur über Brachland führendes Stück von einstündiger Dauer, an dessen Martyrium man nur mit Schrecken zurückdenkt. Solche kühle, verstandesmäßige Musik ist für den Hörer doch natürlich weit schrecklicher als etwa Schönberg, oder sonst einer, um den man sich erhitzen kann. Im vorangegangenen Konzert hatte uns Hausegger eine großzügige und wehevolle Wagner-Gedenkfeier beschert, bei der als Hauptwerk die zweite Hälfte des letzten „Parsifal“-Aktes zu einer ausgezeichneten Wiedergabe kam. Die Singakademie machte sich verdient, indem sie Cornelius' „Barbier von Bagdad“ zu einer recht erfreulichen Wiedergabe brachte.

Heinrich Chevalley

**HANNOVER:** Im 5. Abonnementskonzert (Dirigent: Gille) gab es eine Uraufführung: „Finale“, Faschingscapriccio von Blumer (Dresden). Das charakteristisch tonmalende Werk enthält namentlich in dem zweimal auftretenden ruhigen Mittelsatze, der eine Liebesepisode schildert, große Schönheiten, die sowohl in der melodischen Erfindung wie in dem prächtigen, polyphonen Aufbau begründet sind. Blumer hält sich von extremen Harmonieverbindungen und gesuchten Akkorden in glücklicher Weise fern, ohne dabei auf interessante, moderne Harmonik zu verzichten. — Ein Kammermusik-Abend des „Neuen Münchener Streichquartetts“ hinterließ sehr befriedigende Eindrücke, die noch günstiger gewesen wären, wenn die Quartettisten edlere Instrumente besäßen. — Die Musikakademie (Dirigent: Frischen) erfreute mit einer wohlge gelungenen Aufführung der „Schöpfung“, in der

namentlich die Sopranistin Schmidt-Illing mit Recht gefiel. — Das Konzert Heinrich Lutters vermittelte uns die Neubekanntheit mit der Berliner Koloratursängerin Alfermann, die jedoch weit hinter den Eindrücken, die ihre Vorgängerin, Frieda Hempel, stets auslöste, zurückblieb. — Der letzte Kammermusik-Abend des Klingler-Quartetts stand wieder auf einer Höhe, bei der jede kritische Sonde überflüssig ist, doch auch der 4. Quartettabend unseres Riller-Quartetts ist mit Hochachtung anzuführen. Die Gesamtzahl aller Konzerte betrug bis Ende Februar bereits weit über hundert; das bedeutet für eine Stadt wie Hannover mit 400 000 Einwohnern eine ähnliche Überfülle, wie sie in Berlin herrscht. L. Wuthmann

**KARLSRUHE:** Der Bach-Verein brachte in seinem 25. Konzert mit den zwei Chorkantaten „Bleib bei uns“, „Was frag ich nach der Welt“ und einer Solokantate für Baß „Der Friede sei mit dir“ seltener zu hörende, aber ganz hervorragend schöne Stücke, die unter Max Brauers trefflicher Leitung stilvoll und klangschön interpretiert wurden (Baßsolo: Sidney Biden), ferner zwei Offertorien von Mozart, darunter das herrliche zweichörige „Venite populi“, gleichfalls in vornehmster, abgetöntester Wiedergabe dargeboten. — Das Hoforchester spielte im 4. Symphoniekonzert als Hauptnummer Bruckners Vierte (Romantische) Symphonie, die in der von Leopold Reichwein geleiteten, den Gedankengängen des umfangreichen Werks liebevoll nachgehenden und den Inhalt ebenso tonschön als klar darstellenden Ausführung den vielen Bruckner-Freunden hohen Genuß bereitete. Felix von Kraus, stimmlich zwar nicht glänzend disponiert, sang eindringlich und mit starker Wirkung die vier Brahms'schen Gesänge vom Sterben. Ludwig Wüllner erzielte mit seinen gesanglichen (Lieder von Schubert, Schumann, Brahms, Strauß, Wolf u. a.) und deklamatorischen (Hexenlied) Vorträgen, die hinsichtlich der Auffassung und Durchdringung kaum zu übertreffen sind, enthusiastischen Beifall. Im 5. Konzert des Karlsruher Streichquartetts erzielte ein gedankenvolles und besonders auch klanglich interessantes Trio in d-moll von Julius Weismann freundlichen Beifall. Einen sowohl hinsichtlich der Auswahl der Werke (Sonaten von Brahms und Beethoven) wie der Darbietung gleich rühmenswerten Sonatenabend vermittelten Karl Friedberg (Klavier) und L. v. Zwegyberg (Cello). Télémaque Lambrino, den wir schon jetzt den besten zeitgenössischen Pianisten zuzählen, gab mit steigendem Erfolg seinen zweiten Klavierabend. In einem Konzert von Charlotte Herpen (Gesang) interessierte besonders der mitwirkende Geiger Eddy Brown, der warmblütig und technisch untadelig Bachs g-moll Konzert spielte.

Franz Zureich

**KÖLN:** Die zahlreich erschienenen Kammermusikfreunde hatten sich bei dem vom Berliner Klingler-Quartett gegebenen Abend eines besonderen Genusses zu erfreuen. Die Streichquartette A-dur (Werk 77 No. 1) von Haydn, F-dur (Werk 41 No. 2) von Schumann und c-moll (Werk 51 No. 1) von Brahms zeigten die rühmlichst bekannte Genossenschaft auf ihrer vollen künstlerischen Höhe, und ein

großer Erfolg war selbstverständlich. — In der Musikalischen Gesellschaft bewies die mit prächtigem Mezzosopran ausgerüstete Holländerin Johanna Schot nach glücklicher Überwindung anfänglicher Befangenheit mit einer Händelschen Arie, dann aber weit mehr mit Liedern treffliche Vortragseigenschaften innerlicher wie gesangstechnischer Art. Eine verblüffende Bogen- und Fingerfertigkeit ließ am gleichen Abend der junge Geiger Rudolf Weinmann aus Prag beobachten, dessen offenbar sehr wertvolles altes Instrument in dem Mendelssohnschen Konzert glänzend ausgab. Von Weinmanns musikalischen Eigenschaften oder zum mindesten von der Art ihrer Betätigung ist leider nicht viel Gutes zu melden, denn dem Rhythmus legt er offenbar nicht sonderlichen Wert bei, und Verlangsamung oder Überhitzung der Zeitmaße nimmt er vor, wie es ihm gerade einfällt. — Bei einem mit Carl Friedberg gemeinsam gegebenen Sonatenabend behauptete sich der Cellist Lennart von Zwegyberg mit allen Ehren neben dem ausgezeichneten Pianisten, so daß man Beethoven und Brahms in recht vornehmem Stile zu hören bekam. — Das Gürzenich-Quartett vermittelte bei seinem jüngsten Abend mit den Beethoven-Werken 127 und 130 zwei seiner schönsten Gaben. Als Gast der Quartettisten sang die in schönem künstlerischen Aufstiege begriffene junge Sopranistin Henny Wolff sehr klangschön und mit einschmeichelnder Rhetorik einige Schubertlieder. — Anlässlich der zehnten Wiederkehr von Hugo Wolfs Todestag (22. Februar) hat das „Deutsche Theater“ eine Matinee veranstaltet, bei der Ernst Stahl (Düsseldorf) in seiner warmherzigen Gedächtnisrede Wolfs „künstlerisches Glaubensbekenntnis“ behandelte und an der Spitze weiterer Darbietungen musikalischer Natur die vortrefflichen Liedervorträge der Altistin Anna Erler-Schnaudt (München) schönste Wirkung ausübten. Paul Hiller

**LEIPZIG:** Der 30. Todestag Richard Wagners bestimmte das Gewandhaus zu einer sehr würdigen Aufführung der für den Konzertsaal ausgewählten „Parsifal“-Fragmente (Amfortas: Alfred Kase, Titurel: Emil Zoller von der Städtischen Oper). Eine weitere kleine Pause in der Fortsetzung des in so feinkünstlerischer Wiedergabe seiner Werke gewiß verdienstvollen, doch allzu breit und einseitig dem Neuen und Seltenen in diesem Winter Licht und Luft wegnehmenden Beethoven-Zyklus nutzte man noch durch Einfügung von Bruckners Sechster Symphonie (A-dur) in den nunmehr fast geschlossenen Ring der Symphonieen des Meisters. Mit Beethovens Sechster eine auffällige Zurücksetzung und einen mehr lyrisch-pastoralen, als monumentalen Charakter teilend, in der Thematik der bewegten Sätze vielfach unscharf profiliert und in der Entwicklung ein wenig mühsam und, wie stets bei Bruckner, zumeist ein Stück in Stücken, besitzt sie doch in dem süß-schmerzlichen Johannisnacht-Traum des Adagio einen Satz, der in seinen tiefen Herzenstönen von Trauer und Trost, in der himmlisch verklärten Schönheit seines Klanges selbst im symphonischen Lebenswerk eines Bruckner einzig dasteht. Schon die Wiedergabe dieses Zeugnisses eines Gottbegnadeten unter einem, einst noch des



persönlichen Verkehrs mit dem Meister teilhaftigen unvergleichlichen Brucknerdirigenten wie Arthur Nikisch lohnte eine Reise nach Leipzig. Wie diese alte Konzertstadt nicht nur den Rekord der meisten großen Orchester- und Chorkonzerte in Deutschland — Berlin nicht ausgenommen — hält, so auch den noch erstaunlicheren, daß man nun infolge des unveränderten fröhlichen Kampfes zwischen Philharmonie und Musikalischer Gesellschaft einschließlich des letzten Gewandhauskonzerts und seiner Generalprobe ein Ausnahmewerk wie Beethovens Neunte Symphonie viermal in einem Winter hören kann. Ihre nahezu ausverkauften Aufführungen in der gewaltigen Alberthalle durch die Philharmoniker (Hans Winderstein), den Philharmonischen Chor und ein vortrefflich zusammengestelltes Soloquartett (Damen Siegel, Färber, Herren Schroth, Klinghammer), eine der besten Beethoven-Aufführungen in der Philharmonie, zeigte ihre von breitesten Kreisen empfundene unverminderte Volksstücklichkeit. Am Bußtag — in Sachsen büßt man zweimal — konnten die gleichzeitig gelegten großen Chorkonzerte des Bachvereins (Karl Straube) und Riedelvereins (Georg Göhler) sich die Hörscharen wieder gegenseitig bestens zersplittern. Der Bachverein beging den Tag in der Thomaskirche mit einem tiefersten, vorwiegend Betrachtungen über das Sterben und das Jenseits gewidmeten Kantatenabend, der auf Grund dieser meist kaum gekannten Werke neue Aufschlüsse über eines großen und tiefangelegten Menschen Gedanken über den Abschied vom Leben bot. Die vom Gewandhausorchester unterstützten Aufführungen waren bedeutend, die Gesangssolisten (Herren Jäger, von der Städtischen Oper; v. Raatz-Brockmann, Damen Leisner, Harding) im Tenor und Alt vorzüglich. Der Riedelverein wiederholte in der Alberthalle, in Anwesenheit des aus Italien herbeigeeilten Komponisten, Enrico Bossi's „Hohes Lied“ Salomonis, eine dichterisch wie musikalisch trotz aller späteren symbolisch-allegorischen Undeutungsversuche orthodoxer Dogmatiker glühend erotische Liebesdichtung von tieferer kontrapunktischer Kunst als thematischer Plastik und mit Wolf-Ferrari's „La Vita Nuova“ eins der Hauptstücke der italienischen religiösen Musik seit dem Tode des mit zwei der herrlichen „Pezzi sacri“ vertretenen Verdi. Die Aufführung des Bossi'schen Werkes war glänzend; dem Italienischen kam weniger die stimmlich etwas blasse, doch musikalisch ausgezeichnete „Braut“ (Mizzi Marx), als das breite Legato und die eindringliche Wärme des edlen Bariton und „Bräutigam“ (Hans Wuzel von der Kasseler Hofoper) sehr nahe. Die Altenburger Hofkapelle bewährte sich vorzüglich und machte mit dem Chor fast vergessen, daß italienische Werke auf italienschen, sinnlich-blühenden Chor- und Orchesterklang rechnen. — Die „Böhmen“ hoben mit Josef Pembaur jun. am Flügel Volbachs Klavierquintett op. 36, ein vornehm und kurzweilig unterhaltendes, modern anempfundenes Werk von feinem Geschmack mit vielem Erfolg aus der Taufe. Das Gewandhausquartett führte den auf dem Dortmund Schwedischen Musikfest als Kammermusiker recht eigentlich erst

entdeckten schwedischen Neuromantiker Stenhammar mit seinem vierten Streichquartett (a-moll, op. 25) in Leipzig ein. Das Werk packt innerlich nirgends unmittelbar, aber es wahrt den episch-balladischen Grundcharakter von a-moll sehr schön, ist seelisch, wenn auch nicht sehr biegsam oder von weitem Gesichtskreis aus, so doch ehrlich und natürlich, mehr reflektiv als spontan empfundene Musik und kommt in seiner nur ganz diskret betonten nordischen Note und der überlegenen Kunst seines echten polyphonen Satzes gerade dem deutschen Kammergeschmack ausgezeichnet entgegen. Nicht nur in dieser durchbrochenen Faktur, sondern auch in den leisen Archaisierungen der vielfach sehr schönen, nur viel zu breit ausgesponnenen Variationen lugt Brahms hindurch. Man nahm das Werk des bedeutenden Könners und ehrlichen Musikers mit großem Respekt auf. Das Bielefelder Trio (Herren Weinmann, Benda, Frl. Benda) stellte sich, u. a. mit einem apokryphen Haydn (dreisätziges Duett für Geige und Cello), als gute Amateurvereinigung von sorgsamem, doch klanglich dünnem Ensemble vor. Karl Friedberg benannte die Festung Leipzig immer noch einmal mit seiner glänzenden Kunst und dem vortrefflichen Cellisten v. Zweyberg (Cellosonaten von Beethoven, Brahms). Als sehr tüchtige, etwas schwächliche, blasse und seelisch wie rhythmisch impulslose Geigerin erntete Betty Tennenbaum mit Bruchs Phantasie über altschottische Volksweisen in der Philharmonie Dank; Manén, so süß auf seiner Geige singend wie geistig apathisch, kam, spielte und siegte, dagegen eine junge Klengelianerin, Lucile Orrell, über die hoffnungsvolle Debütantin einer konservatoristischen Hauptprüfung noch nicht viel hinaus kam. — Das Klavier führte von bereits akkreditierten die mehr dem sinnigen, träumerischen und spielerischen Genre zugetane Spanierin Maria Carreras und die hochgediegene und sehr musikalische Münchnerin Erika von Binzer nach Leipzig, die, wie es ihre von unseren Pianisten dringend nachahmenswerte — Art ist, nie ohne Rara und Nova kommt (u. a. Liszts Schillieder-Transskriptionen, nach Robert Franz, des Holländers Leander Schlegel gediegen gearbeitete Passacaglia und Chopins Rondo für zwei Klaviere [mit Anna Tietze-Kassel] und Walter Niemanns Suite nach Worten Friedrich Hebbels op. 23). Edmund Hertz spielte wie ein korrekter Klavierpädagoge nach Lebert und Stark, Knorr und Köhler, poesie- und farblos, knöchern und nüchtern, brachte aber wenigstens zwei Hauptwerke der französischen Moderne (Vincent d'Indy's Poème des Montagnes und Dukas' Variations, Interlude et Finale sur un thème de Rameau) bis zur Unerkennbarkeit verpackt mit. Elena Formichi hingegen wird eine vortreffliche Klavierlehrerin sein; als Solist war der eine so verfehlt wie die andere. Als ungemein feines und hoffnungsreiches Genretalent sehr zarter Eigenart wurde eine junge Rheinländerin, Mathilde Strauß, willkommen geheißen. — Eine der herrlichsten deutschen Stimmen und Meisterinnen des Gesanges an der Dresdner Hofoper, Eva Plaschke-v. d. Osten, trat im Gewandhaus für den zu Unrecht so rasch vergessenen älteren Konzertkomponisten Eugen d'Albert

ein, der bei aller modernen Anempfindung immer fein und immer natürlich bleibt. Ein Hamburger Künstlertrio, das Ehepaar Hans Hermanns-Voget (C-dur Konzert von S. Bach für zwei Klaviere; die Gattin musikalisch und natürlich, doch etwas indifferent, der weit überlegene Gatte mit streng gezügeltem impulsiven Temperament) entsandte die tüchtige Sängerin Käte Neugebauer-Ravoth mit einer guten Auswahl aus L. Landshoffs schönem Album „Alte Meister des Belcanto“, deren wunderbar schönen Pasquini (h-moll Arie mit obligater Geige) der Meister der Johannispassion sicher gekannt haben dürfte, und einer Reihe feiner und sehr beifällig aufgenommenen J. Weismannscher Lieder. Der stattliche, doch noch reichlich unbehaute Tenorbariton Andreas Irion wird in der einseitig gefühlsmäßigen und explosiven Art seines Singens in Vereinsabenden am rechten Platz sein. Die Berliner Altistin Fanny Federhof-Möller, trotz der augenscheinlichen, durch Rekonvaleszenz von schwerer Krankheit verursachten starken Hemmungen eine ausgezeichnete Künstlerin, gab mit einem Sigfrid Karg-Elert-Joseph Marx-Arnold Mendelssohn-Abend einen interessanten Ausschnitt aus dem zeitgenössischen Liedschaffen. In dieser Umgebung hob sich der trotz festerer Zusammenhänge mit der älteren, Schumann-Brahmsischen Romantik in der inneren Notwendigkeit und straffen Geschlossenheit seiner innerlichen Gesänge im besten Sinn moderne Mendelssohn beinahe bedeutend heraus. Marx gibt kaum mehr als feinsinnige, geschmackvolle, doch mehr von außen anempfundene „gute Moderne“, und Karg-Elerts Eignes liegt in der farbenreichen und phantasievollen Impression zartlyrischen und hochdramatischen Charakters (Rosenlieder, Strandtragödie).

Walter Niemann

**MAINZ:** Welch außerordentliches Interesse den Vereinskonzerten der Mainzer Liedertafel entgegengebracht wird, beweist der starke Besuch aller Veranstaltungen. Anna Bamberger, unsere hochgeschätzte einheimische Pianistin, gab im Verein mit Prof. Klingler (Berlin) einen Sonatenabend, der die künstlerische Kultur der beiden ebenbürtigen Partner in hellem Lichte leuchten ließ. Anregende und wahre Genüsse boten auch die gut geschulten Leistungen des Dessoffschen Frauenchors aus Frankfurt a. M. In Bezug auf musterhafte Tongebung, dynamische Abtönung und zuverlässige Intonation entsprach der 80 Damen starke Chor unter Leitung Grete Dessoffs hohen Anforderungen. Am besten gelangen die bewegteren Gesänge von Brahms und Arnold Mendelssohn. Mit Bachs Matthäuspassion vollbrachte die Mainzer Liedertafel eine künstlerische Großtat. Unter Otto Naumanns lebensprühender Direktionsweise erlebte das Werk nach zehn Jahren eine herrliche Wiederverstärkung. Der Chor entwickelte große Klangschönheiten und Steigerungen von monumentaler Wucht. Er wetteiferte in Bezug auf Nuancierungskunst und Vertiefung mit den Solisten, für die mustergültige Vertreter in Eva Leßmann, Maria Philipp, George Walter und Paul Bender gewonnen waren. — Unser tüchtiges Städtisches Orchester bewährte unter Albert Gorters zielbewußter Leitung seine Vielseitig-

keit durch die ebenso stilgerechte wie eindrucksvolle Wiedergabe der Pastoralsymphonie, ferner durch eine Neuaufführung von Richard Strauß' ergreifender Tondichtung „Tod und Verklärung“. Während die Gesangssolistin des ersten Abends, Frau Lauer-Kottlar von der Karlsruher Hofbühne, einen großen Erfolg zu verzeichnen hatte, ließ die Pianistin Paula Stebel hinsichtlich geistvollen Erfassens und individueller Ausgestaltung noch manchen Wunsch offen.

Leopold Reichert

**MÜNCHEN:** Ein wirkliches künstlerisches Ereignis brachte das gemeinsame Konzert des Lehrergesangsvereins und des Hoforchesters: die Uraufführung von Friedrich Kloses „Ein Festgesang Neros“ für Tenorsolo, gemischten Chor, Orchester und Orgel. Textliche Unterlage ist ein Gedicht Victor Hugos, das Nero im Kreise seiner Festgenossen vorführt, wie er das von ihm bereitete Schauspiel des brennenden Rom genießt und dann zur Vernichtung der Christen auffordert. Kloses Komposition ist in ihrem pompösen Schluß (mit Verwendung der Choralmelodie: „Jesus, meine Zuversicht“) von stärkster äußerer Wirkung, wahrhaft bedeutend aber in der musikalischen Charakteristik des Nero und der wunderbar fein differenzierten und doch einheitlich zusammengefügten Ausmalung von Milieu und Situation: ein Werk, wie es nicht alle Tage geschrieben wird, in mancher Hinsicht stark von Berlioz beeinflusst, aber im Kern gerade auch durch seine erstaunliche Originalität bemerkenswert. Hugo Röhr dirigierte, Otto Wolf sang den Nero, der Erfolg war ungewöhnlich groß. Neben Klose konnte sich Karl Bleyle mit seinem am gleichen Abend aufgeführten „Lernt lachen“ nicht behaupten, obgleich das auf Nietzschesche Worte für einen Bariton (Fritz Brodersen), einen Alt (Johanna Lippe), gemischten Chor und Orchester geschriebene Werk innerhalb der Sphäre besserer Liedertafelmusik nicht ohne Verdienst ist. Und auch Richard Strauß' stark von Brahms beeinflusste Jugendschöpfung „Wanderers Sturmlied“ (Goethe) für sechsstimmigen gemischten Chor und Orchester nötigte zwar Respekt ab durch den Ernst der Auffassung und die Gediegenheit der technisch meisterhaften Arbeit: aber eine eindringlichere Wirkung blieb aus. In einem Konzerte Ossip Gabrilowitsch's, in dem Alexander Schmuller als Interpret des Beethovenschen Violinkonzertes enttäuschte (ein so famoser Geiger er ist), hörte man mit großem Vergnügen die klanglich raffinierte symphonische Dichtung „Sirenen“ von R. Glière, mit geringerem den „Rain-Song“ von Emerson Whithorn. Im Volks-Symphoniekonzert brachte Paul Prill dankenswerterweise wieder einmal die reizende Symphonietta op. 188 von J. Raff und zollte dem Jubiläumsjahr seinen Tribut mit einem Richard Wagner-Abend (Gesangssolistin Marie Lotze-Holz). In einem Abonnementskonzert des Hoforchesters gelang dem neuen Generalmusikdirektor Bruno Walter die Phantastische Symphonie von Berlioz sehr viel besser als Beethovens „Vierte“ und Wagners Faust-Ouvertüre. Auf dem Gebiete der Kammermusik brachte das „Neue Streichquartett“ der Herren Sieben und Genossen, an Novitäten-



freudigkeit den „Münchnern“ überlegen, eine sehr beachtenswerte Streichquartett-Komposition (in e-moll) von P. A. von Klenau. Einen (nicht eben notwendigen) Dvořák-Abend veranstaltete die Mozart-Gemeinde unter Mitwirkung der Sängerinnen Lankes-Rosen und Rheinfeld und des nur aus weiblichen Mitgliedern bestehenden Wietrowetz-Quartetts, das dann auch einen eigenen Abend gab. Die Schwestern May und Beatrice Harrison, die jüngst mit dem Brahmsischen Doppelkonzert solches Furore gemacht hatten, beeinträchtigten den Erfolg des Abends, an dem sie mit August Schmid-Lindner zusammen musizierten, etwas durch nicht ganz glückliche Programmwahl. Ein Brahms-Abend der Kölner Triovereinigung (L. Uzielli, Bram Eldering, Fr. Grütz-macher) vermittelte eine Bekanntschaft, die man gern erneuern wird. — Unter den Solisten waren wieder die Klavierspieler in der überwiegenden Mehrzahl. Neben den einheimischen Leon Rosenheck, Hermann Klum (der für Balladenkompositionen von d'Albert, A. Wallnöfer und Pauline von Erdmannsdorfer-Fichtner eintrat), Erna Wiebel (die zusammen mit ihrer Mitschülerin Selma Honigberger das Phantasiestück für zwei Klaviere: „Nacht und Morgen“ ihres Lehrers Hermann Zilcher spielte), Wanda von Bernhard-Trzaska und Mabel Martin (E-dur Konzert von d'Albert) — die auswärtigen: Marie Panthès, die heuer etwas enttäuschte, Eugen d'Albert, dessen Beethoven-Abend alles in allem nicht sehr tief wirkte, Jan Sikesz (Konzerte in c-moll von Saint-Saëns und h-moll von Tschairowsky), der sehr beachtete Edwin Fischer, Katharina Goodson (die u. a. auch Stücke ihres Gatten Artur Hinton auf dem Programm hatte), Paula Stritt-Wieneke und Halina Romaniszyn-Skwirczynska. Von Gesangskünstlern nenne ich an erster Stelle Helge Lindberg, der wieder sehr stark wirkte, dann den Dresdner Tenor Fritz Soot, Hilda Saldern, die für Joseph Marx und Max Schillings eintrat, Rita Bergas (mit Hans Pfitzner, Richard Strauß und Gustav Mahler auf dem Programm), Nathalie Aktzéry (russische Lieder aus drei Jahrhunderten in vornehmer Wiedergabe) und Hans Werner-Koffka, der vergebens für Richard Wetz zu interessieren versuchte, mit sehr viel größerem Erfolg für Hermann Zilcher.

Rudolf Louis

**NÜRNBERG:** Die Programme des Philharmonischen Vereins verraten nicht immer eine glückliche Hand: im Dezemberkonzert hörten wir Schuberts Unvollendete, im Januar Beethovens Pastorale und Leonore No. 2, lauter Werke, die alljährlich vom gleichen Orchester und Dirigenten (Wilhelm Bruch) auch in den Volkskonzerten gebracht werden, und im Februar gab's fast nur russische Werke, die Ouvertüre-Phantasie „Romeo und Julia“ von Tschairowsky und die symphonische Dichtung „Im Frühling“ von Glazounow, die beide trotz der beabsichtigten Stilleinheit nicht allgemein übereinstimmendes Interesse und Beifall fanden. Als Solisten traten auf Karl Friedberg, der das Klavierkonzert von Robert Schumann prachtvoll spielte, ferner Walter Kirchhoff (Berlin), der mit der Gralserzählung, Siegmunds

Liebesgesang und Liedern von Schumann sich mehr Beifall ersang wie bei seinem späteren Auftreten in der Oper als „Stolz“, und endlich Alexander Petschnikoff, der mit staunenswerter Technik die Konzert-Suite von Tanéjew und zusammen mit seiner Frau die liebebreizende Symphonie Concertante für Violine und Viola von Mozart spielte. — Der Privatmusikverein vermittelte die Bekanntschaft mit dem Capet-Quartett (Paris), das mit Debussy op. 10 (g) und Schumann A-dur entzückte, aber bei Beethoven op. 18 No. 3 (D) sich doch etwas weit von unserer gewohnten Auffassung und Empfindung entfernte. Das Rebner-Quartett aus Frankfurt a. M., das Mozart, Schubert und Brahms (B) spielte, stand, wenigstens bei seinem diesmaligen ersten Auftreten hier, in der Reife und Gesamtschönheit des Vortrags den anderen Meistervereinigungen, die wir sonst zu hören bekommen, entschieden nach. Von Solistenkonzerten ist bis jetzt nur das von Ludwig Wüllner erwähnenswert, der, wie stets, mehr durch die Kunst seines Vortrages als seines Gesanges Beifall erweckte. Dr. Steinhardt

**PARIS:** Der 20 Jahre lang unbekannt gebliebene Komponist Fanelli, der letztes Jahr im Konzert Colonne mit so viel Geräusch entdeckt wurde, ist diesmal weniger glücklich gewesen mit einem weiteren Stück seiner großen Orchestersuite, womit er Gauthier's „Roman einer Mumie“ illustriert hat. Es handelte sich diesmal um ein glänzendes Fest am Hofe des Pharaos und hier war schon der Stoff für rein musikalische Wirkungen weniger günstig. Es bleibt nur das Bestreben übrig, auffallende Orchester-effekte aneinander zu hängen, und in dieser untergeordneten Kunst muß Fanelli als überholt gelten. — Die vom Verleger Durand veranstalteten Konzerte neuester französischer Musik haben nun schon ihren vierten Jahrgang angetreten. Diesmal wird in vier Konzerten besonderes Gewicht auf die Blasinstrumente gelegt werden. Im 1. Konzert entsprach freilich nur ein melodisch sehr ansprechendes Werk von Vincent d'Indy, Chansons et Danses für Flöte, Oboe, Horn, zwei Klarinetten und zwei Fagotte, diesem Programm. So gerecht aber auch der Komponist die Rollen verteilt hat, so konnte er doch nicht verhindern, daß sich Oboe und Horn zu stark geltend machen. Die erfreulichste Leistung des Abends war eine Cellosone des Organisten Louis Vierne, der sein Werk mit dem Cellisten Pollain zusammen selbst vortrug. Beachtung verdient aber auch das Streichquartett in d-moll von Samazeuilh. — Die Französische Gesellschaft für moderne deutsche Musik konnte endlich ihr erstes Konzert nach einer Verschiebung von drei Wochen wirklich stattfinden lassen. Der kleine Saal Gaveau reichte aus für das ziemlich bescheidene Programm, das als wirkliche Neuheiten für Paris bloß drei Lieder von Gustav Mahler, die einen sehr guten Eindruck machten, und ein wenig bedeutendes Andante für Cello von Max Reger bot. Schumann, Brahms und Richard Strauß füllten den Rest des Abends. — Die Virtuosen scheinen endlich einzusehen, daß die Konzertmusik mit Liszt und Brahms nicht ihr letztes Wort gesagt hat, und lassen auch neuere Tonsetzer zur Geltung kommen. So brachten

die hochbegabte Klavierspielerin Jetty Ingenius und der flotte Geiger Heinrich Fiedler, die ihren Ruf in London und in Holland gemacht haben, eine interessante Geigen-sonate von Röntgen und Klavierstücke von Bruckner-Fock und von Otterström zu bester Geltung. Die Klavierspielerin Schultz-Gaugain widmete sich mit dem Geiger ten Have dem Ruhme des noch zu wenig bekannten Komponisten Georges Spork in einer Geigen-sonate und mit dem Komponisten selbst in normannischen Landschaftsbildern für zwei Klaviere. — Frau Dargier-Peltier führte mit dem Cellisten Fournier die gelungene Sonate von Chevillard vor und grub eine achtungswerte Cellos-sonate des fast verschollenen, 1749 in London gestorbenen Johann Ernst Galliard aus. Chevillard's Cellos-sonate stand auch auf dem Programm des Klavierspielers Maurice Amour und des Cellisten Pollain, außerdem auch die Cellos-sonate des früh verstorbenen Leduc, die Vincent d'Indy vollendet hat, und Klavierstücke von Fauré, Moszkowski, Debussy, Schmitt und Ravel. — Eine Cellos-sonate von Rachmaninow führte Marguerite Laeuffer mit Francis Touche und allein die Sonatine von Ravel vor. Diese gleiche Sonatine, die wohl eine der besten Leistungen der jüngsten französischen Schule ist, leitete auch das Konzert von Pierre Lucas ein, der dann erstmalig die stimmungsvollen Londoner Improvisationen von Grovlez und die blendenden geistreichen „Chants d'Espagne“ des verstorbenen Albeniz spielte. Als hervorragende Virtuosin, die freilich nicht über Liszt hinausgeht, erwies sich Suzanne Godenne. Der ungarische Pianist Desider Szanto, ein Verwandter des bekannteren Theodor Szanto, führte sich günstig ein, indem er zum erstenmal in Paris eine Rêverie von Wallner, eine Sonate in altem Stil von Westenhout und ein Nocturne eigener Komposition vortrug. — Albeniz, Ravel und Liapunow standen auch auf dem Programm des Pianisten André Turcat. — Mit einem nicht ganz genügenden Orchester, aber mit gutem Ausdruck spielte der junge Spanier Fernando Vía das c-moll Konzert von Beethoven und das Vierte Klavierkonzert von Saint-Saëns. Auch Suzanne Vallin-Hekking nahm ein Orchester in Anspruch, um das d-moll Konzert von Mozart und das Klavierkonzert von Grieg vorzuführen. — Ungewöhnliche musikalische Begabung bewies der amerikanische Bariton Arthur Alexander, der unter eigener Begleitung und auswendig nicht nur die „Dichterliebe“ von Schumann, sondern auch mehrere altitalienische Sachen und zahlreiche Lieder der modernen Franzosen Fauré, Duparc, Debussy und Widor mit großem Erfolge vortrug. — Sein in Paris sehr beliebter Landsmann Clark setzte sein ganzes Programm aus modernen amerikanischen, englischen und deutschen Liedern zusammen. Ein echt nationales Programm entwickelte endlich auch Frau Akzery vom Petersburger Konservatorium, denn sie sang nur russische Lieder, von Rubinstein und Tschai-kowsky bis auf Strawinsky und Jowanowitsch, der sie am Klavier begleitete. Felix Vogt

**P**PRAG: Ganz stattlich ist wieder die Reihe der Pianisten, die in der letzten Zeit in Prag aufgetreten sind. Den tiefsten Eindruck hinterließ Eugen d'Albert, der nach jahrelanger Abwesenheit wieder auf dem Konzertpodium er-

schiene ist und Stürme von Enthusiasmus geweckt hat, wie sie hier zu den größten Seltenheiten gehören. Die „Appassionata“ von Beethoven, deren letzter Satz mit hinreißendem Temperament gespielt wurden, die „Wut um den verlorenen Groschen“ und Schumanns „Carnaval“ waren pianistische Leistungen, die nicht so bald dem Gedächtnisse entschwenden werden. Neben dem strahlenden Gestirn d'Albert's verbleichen alle anderen Pianisten, so trefflich sie auch sonst sind. Theophil Demetriescu, die anmutige Lotte Kaufmann, die sehr tüchtige heimische Pianistin Emmy Saxl haben in der Berichtszeit Aufmerksamkeit erweckt. Karl Straube und Enrico Bossi, zwei der namhaftesten Organisten der Gegenwart, gaben je ein Konzert. Von Sängern hörten wir Lula Mysz-Gmeiner, deren Gesangskultur auch hier lebhafteste Bewunderung erregt hat. Sehr geschmackvoll singt Emmy Heim und ganz reizend sind die Vorträge der Lautenistin Marianne Geyer. Neben den Konzerten der Tschechischen Philharmoniker unter Zemanek verdient auch die zweimalige Aufführung der Fünften Symphonie von Gustav Mahler durch den Dirigenten der Prager Orchestervereinigung Dr. Ottokar Ostrčil mit aller Anerkennung genannt zu werden. Gerhard von Keußler führte mit dem Deutschen Singverein und dem Deutschen Männergesangsverein zweimal Bachs h-moll Messe auf. Die Leistung des Chores und des Orchesters ist ohne Übertreibung alles Lobes würdig. Gut, wenn auch nicht ganz sicher im Stil, waren die Solisten Hedwig Debicka, Ella Hernady, Stephan Belina und der Bassist Nicola Zec. — Im Deutschen Kammermusikverein hat die Aufführung von Arnold Schönbergs „Pierrot Lunaire“ Stürme der Entrüstung hervorgerufen. Das Publikum dieser Stammkonzerte, sonst das gesittetste, das man sich denken kann, zischte heftig und schien sich nicht beruhigen zu können. Ein paar unentwegt Begeisterte blieben in der Minderheit. Was Schönberg in diesem Gedichtzyklus dem Hörer zumutet, geht allerdings über die Hut-chnur. Es ist ja nicht ausgeschlossen, daß die Generation nach uns höhere Hüte tragen wird, so daß man ihr wird mehr zumuten dürfen. Heute bekennt der größte Teil des Publikums, der anderen Werken gegenüber doch ein gewisses musikalisches Empfinden hat, daß er da nicht mittun kann. Dieses Nebeneinander-musizieren aller Instrumente, die Aufhebung der Tonalität, das Ersticken des rhythmischen Gefühls, die Unnatürlichkeit der rezitierenden Stimme, die dort, wo sie kindlich sein will, nur kindisch ist, das ist nichts als eine Lästerung des Begriffes Musik und ich möchte gern aus dem Grabe heraus erfahren, ob die Entwicklung der Musik wirklich jenen Weg gegangen ist, den Schönberg in seinen „Pierrot Lunaire“-Liedern betreten hat. Glücklicherweise inneres Ohr schon heute so entwickelt ist, daß es nach der Weisung der Schönberg-Apologeten und solcher, die bei dem Rummel dabei sein müssen, diese Musik als schön empfindet. Da will ich doch lieber Spießbürger und Philister sein und auf den alten Begriff „schön“ schwören, als daß ich das für Musik halten müßte, was mich nur ärgert.

Dr. Ernst Rychnovsky

WIEN: Zahllose Veranstaltungen und ein Ereignis darunter. Neben reichlich Minderwertigem und Dreistem, das sich der Kritik entzieht, und neben den immer wieder Genannten, die der Kritik nicht bedürfen, sind doch ein paar Erscheinungen, die — sei es zum ersten oder zum wiederholten Male — zur Formulierung reizen. Vor allem einige Sängerinnen: Lorie Meißner, die lebendige Anmut, allerliebste auch dann, wenn sie sich hinter tragischen Masken versteckt; Lula Mysz-Gmeiner, das singende verschleierte Bild von Sais und ebenso voll innerer Wahrhaftigkeit; Charlotte Herpen, voll Intelligenz und einem starken Gefühl, das einer an sich spröden Stimme Energieen aufzwingt, die sich den Hörern bewegend mitteilen; Maria Rap-hoph, der Dilettantismus in fünf Welt-sprachen. Von Geigern und Cellisten: Eddy Brown, glänzend, fluoreszierend, technisch noch reifer als künstlerisch — sonst könnte er nicht solch abgegriffene, verlogene Virtuosenmusik spielen; Georges Enesco, der unter Löwe im Konzertverein (in dem jüngst eine liebevoll innige Aufführung von Mahlers Vierter erlebt wurde) das Violinkonzert von Saint-Saëns spielte, das so ganz in die Formen des Mendelssohnschen hineingebaut ist, und dessen Hohlheit und geschminkte Melodie der bezaubernd süße Ton, der zarte musikalische Herzschlag und die überlegene manuelle Meisterschaft des ganz hervorragenden Geigenkünstlers vergessen gemacht hat; die interessanten Schwestern Harrison, gleichfalls im Konzertverein, mit dem Doppelkonzert von Brahms: als wären sie Musikzwillinge, — zwei Seelen und ein Klang. Im Konzertverein hat jüngst auch d'Albert sein neues Klavierkonzert produziert: sehr wirkungsvoll, sehr knifflig im Technischen, nicht unplastisch, aber unpersönlich in der Thematik. Er spielte es mit der ganzen Wucht der Prankenhiebe, die ihm jetzt eigen ist, und zündete. In einem Arbeiterkonzert hat sich Wilhelm Furtwängler als hervorragend begabter, wahrhaft von Musik erfüllter, leidenschaftlich bewegter und sehr kultivierter Dirigent erwiesen, den man nicht mehr aus den Augen verlieren darf, und der junge Georg Szell hat Beethovens c-moll Konzertschränke und sinnig gespielt, mit künstlerisch geschmackvollen eigenen Kadenzen und nur ein bißchen zu schüchtern. Ein herrlicher Hugo-Wolf-Abend mit Felix und Adrienne von Kraus und mit Ferdinand Löwe als unvergleichlichem, schöpferisch nachdichtendem Gestalter am Klavier. Verdi's „Requiem“, von der Singakademie unter Walters alles in Flammen setzender Leitung mit Gertrude Foerstel, Frau Höttges, den Herren Ritter und Nosalewicz als famosen Solisten: Musik, in der die Kirche zur Szene wird, aber Musik voll blutheißem Elan und einer Frömmigkeit, die ebensoviel Wärme als Geste hat. Teresa Carreño, im Konzertverein mit Beethovens Es-dur Konzert, in einem eigenen Klavierabend mit Schumanns C-dur Phantasie, geistreichen Stücken von Mac Dowell und Schuberts Militärmarsch. Alles an ihr ist gleich geblieben: der Glanz und die Eigenwilligkeit ihres Spiels, die blendende Willkür, die Lust nach dem Aparten, die Gewalt der Technik — nur das große Temperament fehlt, das all dies anziehend, ja

hinreißend macht, und dieser erkaltete Lava-  
strom wirkt jetzt oft erschreckend, wie ein plötzlich gespenstisch zu Stein gewordenen Lebendiges. Ignaz Friedman hat jetzt eine große Gemeinde gefunden, die ihn über alle anderen stellt. Leider kann ich mich ihr nicht anschließen; was ich um so mehr bedaure, als ich zu den Ersten gehört habe, die für diese ganz eigenartige und starke Begabung eingetreten sind. Aber jetzt ist sein Spiel mehr absonderlich und forciert als wirklich eigenartig; er maskiert jedes Stück in seiner Weise, hat bei Chopin ein ganz falsches, innerlich ruheloses Rubato, statt des rechten, das wie der Windhauch in bewegten, aber festwurzelnden Ähren wirken soll, und macht nicht den Eindruck des Künstlers, der im Nachschaffen ein fertiges Stück seiner selbst gibt, sondern den eines noch immer mit der Materie ringenden. (Was natürlich nur von der geistigen, nicht von der technischen Seite dieser Materie gilt.) Aber — er wird bejubelt, und so wird er kaum auf diesem Wege umkehren. — Von dem wirklichen Ereignis zum Schluß. Es ist die Uraufführung von Arnold Schönbergs größtem und wahrhaft herrlichem Werk, den „Gurreliedern“: eine Aufführung, die — mit ungeheurem Aufwand an produktiver Arbeit und an Kosten für das 140 Musiker starke Orchester, 3 Chöre und 6 Solisten — eine wahre Liebestat des mutigen und begeisterten Philharmonischen Chors und seines willensstarken und begeisterten Dirigenten Franz Schreker war. Über das Werk, nach Gedichten von Jacobsen in drei Teilen von leuchtender Schönheit, von überströmender, traumvoll beladener, trunken herrlicher Romantik gefügt, in lyrischen Gesängen von einer Fülle der Eingebung, einer stolz aufstrahlenden Melodik, wie sie in gleichem Reichtum nur wenig Werken überhaupt eigen ist; in Ton gewordenen Landschaftsbildern, die in einer Episode des letzten Teils, „Des Sommerwindes wilde Jagd“, zu einer der genialsten Klangphantasieen geworden sind — über das Werk habe ich vor drei Jahren in diesen Blättern (in dem Essay „Jungwiener Tondichter“)<sup>1)</sup> gesprochen und hoffe, noch ein andermal Ausführlicheres darüber sagen zu können. Für diesmal nur die Feststellung der Tat dieser glanzvollen Aufführung, in der Martha Winternitz-Dorda, Maria Freund, Hans Nachod, Nosalewicz, Boruttau und Gregori sich mit Schreker, seinem Chor und dem Tonkünstlerorchester vereinigt haben, um einen geradezu unerhörten Triumph für den Komponisten zu erkämpfen, einen Sturm der Begeisterung, wie er lange nicht erlebt worden ist, und in dem mehr lag als ein „Erfolg“: das Bekenntnis, daß hier einer ist, an dem man viel gutzumachen hat; einer, der hier in einem Werk von wundervoller Pracht und innerem Reichtum gezeigt hat, daß es nicht Unvermögen ist, wenn er jetzt ganz andere Ausdrucksmittel anwendet, die (vorläufig) noch fremdartig und deshalb unzugänglich sind: daß er alle Meisterschaft der musikalischen Architektur, alle Kraft

<sup>1)</sup> „Die Musik“ IX. 7. Das Heft enthielt als Musikbeilage ein Bruchstück aus den „Gurreliedern“. Der Klavierauszug des Werkes ist im Verlag der Universal-Edition in Wien erschienen. Red.

strömender Melodik, alle Überlegenheit der thematischen Kombination und der verführerischsten Harmonik sein eigen nennt, und daß es nicht Willkür, sondern innerer Zwang ist, wenn er sich von all diesen Mitteln löst und auf eigenen Wegen Neues sucht und findet. Zwar hat es solche gegeben, die den beispiellosen Erfolg der „Gurrelieder“ eben auf Schönbergs letzte Werke zurückführen wollten; die „Gurrelieder“ hätten ihn kaum berühmt gemacht, wären seine letzten Schöpfungen nicht so neuartig und Widersprucherweckend gewesen. Mag sein. Vielleicht hätten sie ihn wirklich nicht „berühmt“ gemacht, berühmt im Sinne der Mode — weil man dann vielleicht eines Werkes nicht derart geachtet hätte, das mehr in sich trägt als bloß das Wesen des Berühmtwerdens, das Wesen des Unvergänglichen. Richard Specht

**ZÜRICH:** Im 7. Abonnementskonzert spielte Artur Schnabel das Klavierkonzert von Schumann und Solostücke von Chopin. Während ein Nocturno und die As-dur Polonaise nicht recht befriedigten, waren die drei ersten Etüden Leistungen, die man hier dem Pianisten nicht bald vergessen wird; geradezu wunderbar in ihrer Poesie war die zweite Etüde. Der Solist des 8. Abends, Jacques Thibaud, spielte beinahe durchweg recht billige Ware, zudem häufig unrein. Eine vollendete Aufführung erlebte im Hilfskassenkonzert, unter Leitung von Volkmar Andreae,

Mahlers Neunte Symphonie (Solisten: Ilona Durigo und Paul Seidler), ebenso unter der gleichen Direktion Berlioz' „Fausts Verdammung“. Im Extrakonzert zur Wagner-Feier (Andreae) wurden vom Orchester mit wirklicher Verve unter anderem das „Bacchanale“ und der „Walkürenritt“ vorgetragen. Die Sopranistin Martha Leffler-Burckard sang mit sehr klangvoller Stimme die Arie der Elisabeth, den „Liebestod“ und die Senta-Ballade; in letzterer vermochte sie freilich im zweiten Teil nicht gegen das Orchester aufzukommen. Zu den schönsten Abenden dieses Winters gehörte der, an dem Pablo Casals und Harold Bauer mit ihren Meisterleistungen die Hörer beglückten (Beethovens A-dur und Brahms' F-dur Cello-Klaversonaten, Bachs d-moll Suite, Kreisleriana). Peter Faßbänder setzte mit großem Geschick seine historischen Klavierabende (Beethoven, Schubert und Brahms) fort. Dagegen liegt ihm Chopin ganz und gar nicht; er spielt ihn zu gleichmäßig und übertreibt die Tempi, ja meist kamen nicht einmal die Themen zur Geltung. Unter den übrigen Konzerten verdienen noch hervorgehoben zu werden: dasjenige des Kellert-Trio, des Pianisten José Berr und seiner Schülerinnen und der 3. Kammermusik-Abend, an dem Willem de Boer seit längerer Unterbrechung wieder auftrat.

Dr. Berthold Fenigstein

## ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

**V**or kurzem konnte die altberühmte Gesellschaft der Musikfreunde in Wien die Feier ihres hundertjährigen Bestehens feiern. Sie hat aus diesem Anlaß eine stattliche, ihre wechselvolle Geschichte darstellende Denkschrift herausgegeben, die auf S. 359 f. des vorliegenden Hefes eine ausführliche Würdigung erfährt. Aus dem reichen Illustrationsmaterial der beiden Bände bieten wir unseren Lesern heute einige interessante Proben. Wir beginnen mit dem Porträt von Joseph Ferdinand Sonnleithner, dem tatkräftigen Mitbegründer der Gesellschaft und des Konservatoriums; er hat sich auch als Schriftsteller betätigt und bekanntlich das Textbuch zu Beethovens „Leonore“ verfaßt. Das Programm des ersten Gesellschaftskonzerts vom 3. Dezember 1815, das im kleinen Redoutensaal stattfand, bot eine Symphonie von Mozart, eine Ouvertüre von Cherubini, ein von J. H. Wozisek vorgetragenes Kondo für Klavier und Orchester von Hummel, einen Chor von Händel, eine Arie von Righini und das Finale einer Salierischen Oper. Am 6. September 1830 fand die feierliche Grundsteinlegung im Gebäude der Gesellschaft statt; es war das Haus „Zum roten Igel“ unter den Tuchlauben, das der Gesellschaft von 1830 bis 1870 bis zur Errichtung ihres eigenen Palastes als Heim diente.

Zu den Ehrenmitgliedern der Gesellschaft zählten u. a. Beethoven, Brahms und Bruckner. Beethoven erhielt das Diplom wenige Tage vor seinem Tode. Der Brief Beethovens an die Gesellschaft, von dem wir die erste Seite im Faksimile mitteilen, bezieht sich auf das Oratorium „Der Sieg des Kreuzes“, das der Meister auf einen Text Bernards im Auftrag der Gesellschaft schreiben sollte; aus dem Plan ist wie man weiß nichts geworden. Das Archiv der Gesellschaft birgt unter seinen Musikautographenschätzen u. a. die Partitur von Brahms' „Deutschem Requiem“, von dem wir einige Takte wiedergeben. Daran reihen wir den Anfang des zweiten Satzes von Bruckners Symphonie No. 3, der sogenannten Wagner Symphonie. Den Schluß bildet das Exlibris zum 46. Quartalsband.

Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107<sup>1</sup>

Digitized by Google

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN



JOSEF FERDINAND  
SONNLEITHNER



**D a s e r s t e**  
**Gesellschafts-Concert,**  
gehalten den 3. December 1815.

---

**Eine Symphonie von Mozart in D dur.**

**Eine große Arie von Nighini.**

**Ein Rondo für das Piano-Forte von Hummel, mit Begleitung des Orchesters.**

**Ein Chor aus Händels Athalia.**

**Die Ouverture aus Cherubinis Oper: Farniska.**

**Das erste Finale aus Salieris Oper: Caesar in Pharmacusa.**

---

PROGRAMM DES ERSTEN GESELLSCHAFTS-  
KONZERTES DER K. K. GESELLSCHAFT DER  
MUSIKFREUNDE IN WIEN



**D a s e r s t e**  
**Gesellschafts-Concert,**  
gehalten den 3. December 1815.

---

**Eine Symphonie von Mozart in D dur.**

**Eine große Arie von Nighini.**

**Ein Rondo für das Piano-Forte von Hummel, mit Begleitung des Orchesters.**

**Ein Chor aus Händels Athalia.**

**Die Ouverture aus Cherubinis Oper: Fasiska.**

**Das erste Finale aus Salieris Oper: Iskar in Pharmacusa.**

---

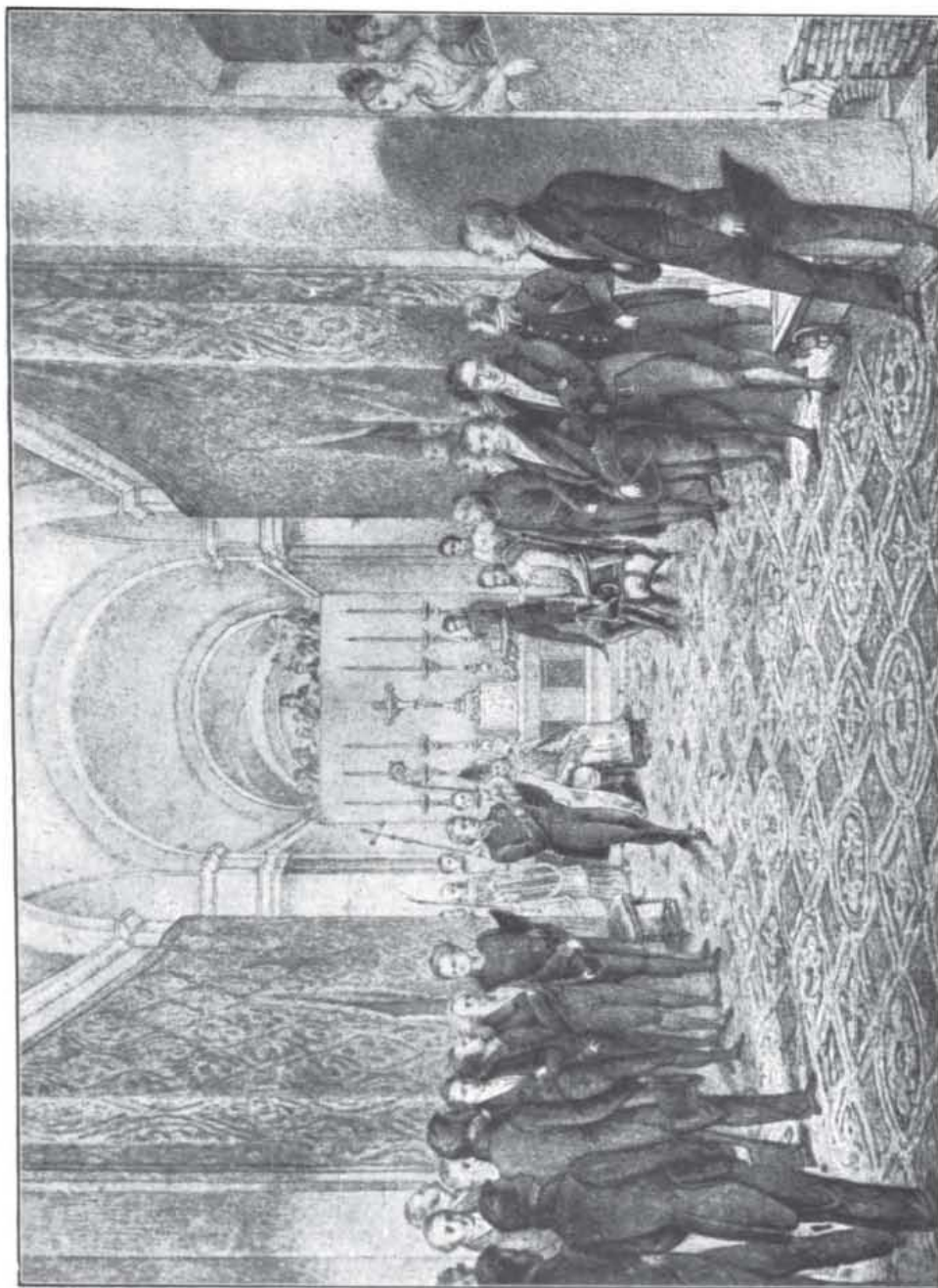
PROGRAMM DES ERSTEN GESELLSCHAFTS-  
KONZERTES DER K. K. GESELLSCHAFT DER  
MUSIKFREUNDE IN WIEN



XII 12

U of M





FEIERLICHE GRUNDSTEINLEGUNG IM HAUSE DER K. K. GESELLSCHAFT DER  
MUSIKFREUNDE IN WIEN, TUCHLAUBEN No. 558, AM 6. SEPTEMBER 1830  
Zeichnung von Fr. Weigl, lithographiert von L. Herr



XII

12



Am 20. April 1900

ERSTE SEITE EINES BRIEFES VON BEETHOVEN AN DIE  
K. K. GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE IN WIEN



12

Digitized by Google

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Min 24. Feb 1873.

# Adagio

Handwritten musical score for the beginning of the second movement of Anton Bruckner's Third Symphony. The score is written on ten staves, with the first five staves for the strings (Violins I, Violins II, Viola, Cello, and Bass) and the last five staves for the woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, and Contrabass). The tempo is marked "Adagio". The key signature is one flat (B-flat). The score begins with a long, slow introduction, marked "dimin sempre" (diminishing always). The first staff is labeled "Violini I" and the second "Violini II". The third staff is labeled "Viola". The fourth staff is labeled "Celli". The fifth staff is labeled "B". The sixth staff is labeled "Fl. I". The seventh staff is labeled "Fl. II". The eighth staff is labeled "Cl. I". The ninth staff is labeled "Cl. II". The tenth staff is labeled "Cb. Bass". The score is written in a cursive, handwritten style.

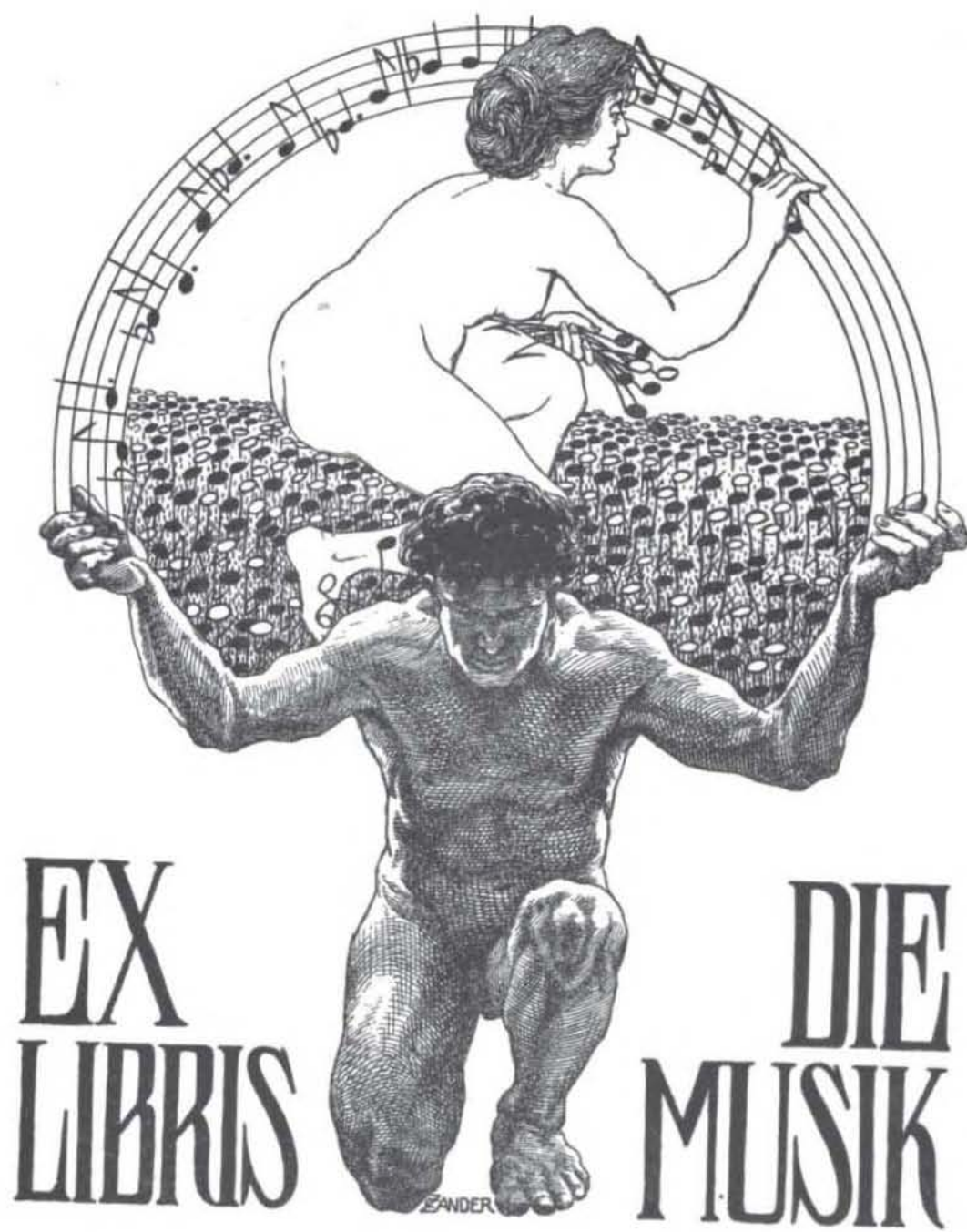
ANTON BRUCKNER:  
ANFANG DES ZWEITEN SATZES DER DRITTEN SYMPHONIE



XII

12





Exlibris zum 46. Band der MUSIK

U. v. M.

Digitized by Google

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN

APR 1 - 1913  
UNIV. OF MICH.

# DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT  
MIT BILDERN UND  
NOTEN



HERAUSGEGEBEN VON  
KAPELLMEISTER  
BERNHARD SCHUSTER

HEFT 12

VERLAG SCHUSTER & LOFFLER · BERLIN · W. 57

12 · JAHRG ·

MÄRZ

1913



# **STEINWAY & SONS**

## **FLÜGEL - PIANINOS**

### **IN HÜCHSTER VOLLENDUNG**

**STEINWAY-LITERATUR  
DURCH DIE DEUTSCHE  
FABRIK, HAMBURG 6**

# **STEINWAY STUDIOS BERLIN**

**BERGMANNSTRASSE 102**

Moderne, schallsichere  
Studier- u. Übungszimmer  
mit Steinway-Flügel auf  
Stunden oder Tage zu ver-  
mieten. Leicht erreichbar



Anfragen nur an das Magazin  
**STEINWAY & SONS**  
BERLIN W 9, KÖNIGGRÄTZER  
STRASSE 6



NEW YORK

LONDON

HAMBURG

BERLIN

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN



# Breitkopf & Härtel

BERLIN  
BRÜSSEL

LEIPZIG

LONDON  
NEW YORK

Soeben erschienen:

## JEAN SIBELIUS

### Scènes historiques

Suite für großes Orchester

Partitur (Op. 25 Nr. 1 bis 3) 15 M.

---

Nr. 1. ALL' OVERTURA. Partitur 6 M., 24 Orchesterstimmen je 30 Pf.

---

Nr. 2. SCENA. Partitur 6 M., 26 Orchesterstimmen je 30 Pf.

---

Nr. 3. FESTIVO. Partitur 6 M., 26 Orchesterstimmen je 30 Pf.

---

Partitur (Op. 66 Nr. 1 bis 3) 12 M.

---

Nr. 4. DIE JAGD. Ouvertüre. Partitur 6 M., 16 Orchesterstimmen je 30 Pf.

---

Nr. 5. MINNELIED. Partitur 3 M., 19 Orchesterstimmen je 30 Pf.

---

Nr. 6. AN DER ZUGBRÜCKE. Partitur 6 M., 22 Orchesterstimmen je 30 Pf.

Die Partituren stehen auf Verlangen auch zur Durchsicht zur Verfügung.





# CYRIL SCOTT

## Die beliebtesten Kompositionen

### Klavier:

Handelian Rhapsodie	Op. 17	M. 2.—
Lotusland	Op. 47 No. 1	M. 2.—
Danse nègre	Op. 58 No. 5	M. 2.—
Sphinx	Op. 63	M. 2.—
Sonate	Op. 66	M. 5.—
Danse élégiaque	Op. 74 No. 1	M. 1.50
Danse orientale	Op. 74 No. 2	M. 1.50

### Violine und Klavier:

Tallahassee-Suite	komplett	M. 3.50
Sonate Op. 59		M. 5.—
Cherry Ripe		M. 1.—

### Neuerscheinungen:

Impressions from the Jungle Book (R. Kipling), Klavier komplett	M. 3.—
Poems Klavier komplett	M. 3.—

**Debussys Urteil:** Cyril Scott ist eine der interessantesten Erscheinungen in der gegenwärtigen Künstlergeneration

Spezialkatalog „Cyril Scott“ mit biographischen Erläuterungen und Notenbeispielen steht kostenlos zur Verfügung. Die Werke sind auch durch jede Musikalienhandlung zur Ansicht zu beziehen.

**B. SCHOTT'S SÖHNE :: MAINZ-LEIPZIG**



# PAUL BEKKER BEETHOVEN

Fünftes Tausend

„Das Beste, was wir über Beethoven besitzen“

Dr. Alfred Heuß

„Die Beethoven-Bibel“

Dr. Ernst Decsey

„Das beste Beethoven-Buch“

Dr. L. Kamiensky

„Das Beethoven-Testament“

Eduard Mörike

„Das kongeniale Erfassen eines Genies“

Mannheimer Generalanzeiger

„Ein ideales Beethoven-Denkmal“

Paul Mittmann

\*\*\*

Geheftet 10 M., in Halbpergament 12 M., in Ganzleder 15 M.

**Schuster & Loeffler, Berlin W57**





**SIMROCK**

Musikalienhandlung

Taentzienstraße 7B

Großes modernes Musik-Sortiment

Leseraum — Vorspielzimmer — Musiksaal

Stelldickein der Komponisten und Künstler

Vollständiges Lager der gesamten Brahms-Literatur

Musikhaus

**Breitkopf & Härtel**

Raabe & Plochow, Musikalienhandlung

Zentralstelle für in- und ausländische Musik

Lesezirkel für Musik-Zeitschriften

Leihanstalt für Musikalien und Musikbücher

Kunst-Salon — Musik-Studios

Berlin W, Potsdamer Str. 21

Telephon: Amt Lützow 1692, 8647 und 6516.

**Alle Musikinstrumente  
Requisiten usw.**

Römhildt-Flügel und  
Pianos

Kunstspiel-Klavier  
„Virtuos“

Perzina's Cembalo-  
und Harfen-Klavier

Klavierharmonium  
„Dyophon“

Mustel-  
Kunsthharmonium

Mustel-  
Orchestercelesta

Hörügel - Harmoniums

Neu - Cremona-Streich-  
instrumente.



## Konzert-Bureau **EMIL GUTMANN**, Berlin-München

### Kammersängerin **DORA MORAN** (Sopran)

#### Neueste Berliner Kritiken:

**Lokal-Anzeiger**, 3. 2. 1913: ... Sängerin von so ausgezeichneten Qualitäten ...

Diese wunderbar reife Sangeskunst, ein solches fast unzeitgemäßes Talent für den zarten Vortragsstil müssen entzücken. Ich fand viele der Stücke so vollendet vorgetragen, wie ich sie mir nur denken konnte und wie ich sie bisher nie hörte.

**Berliner Tageblatt**, 15. 2. 1913: ... hat einen beweglichen, hübsch gefärbten Sopran, der namentlich durch die leichte Verwendung des Kopftons ungewöhnlichen Reiz erhält. Was ihr im letzten Grunde die Hörer gewinnt und es ihr ermöglicht, künstlerische Wirkungen zu üben, ist das Maß von Innerlichkeit, mit dem sie ihren Gang zu beleben versteht.

**Allgemeine Musik-Zeitung**, 7. 2. 1913: Reife, aus edlem Herzen strömende Kunst spendet Dora Moran ihren Hörern. Man muß diese Sängerin zu den Besten ihres Faches zählen. Wie besetzt klingt doch ihr Singen, wie weiß sie alles mit dem Hauch reinsten Poesie zu veredeln, zu verschönen! Und hoher Anerkennung wert ist auch die technische Beherrschung ihres Soprans.

## **KONRAD ANSORGE**

hat uns seine **Alleinvertretung** übertragen.

### **KARL WILDBRUNN** (Tenor)

#### Urteile der Presse:

**Tremonia, Dortmund**, 14. 10. 1912 (Wolff-Ferrari „Thalita Kumi“, Dir. Prof. Janssen): In „Thalita Kumi“ sang Karl Wildbrunn den Evangelisten. Die weiche, modulationsreiche Stimme bestrikte durch ihren Wohlklang. Hinzu kommt, daß Herr Wildbrunn ein sehr geschmackvoller Sänger ist, der den Text musikalisch vornehm erfaßte und interpretierte.

Reengagement 1913/14: Musikverein Dortmund, Matthäuspassion.

**Düsseldorfer Generalanzeiger**, 13. 2. 1913 (Berlioz „Tedeum“, Dir. Prof. Panzner): Das sehr dankbare Tenorsolo fand in Karl Wildbrunn einen tüchtigen Vertreter, dessen angenehme Stimme Wärme und Glanz zeigte.

Reengagement 1913/14: Musikverein Düsseldorf, Woyrsch, Totentanz.

#### Engagementsanträge erbeten an

Konzert-Bureau **EMIL GUTMANN**, BERLIN ☉ 35, Karlsbad 33.

Telegramme: **Konzertgutmann** — Telefon: Amt Lützow 4047 und 4192.



# Wilhelm Kienzl

selbst Verfasser einer Wagner-Biographie  
schreibt im „Grazer Tagblatt“ vom 11. Juni 1912 über die

## Wagner-Biographie

von

## JULIUS KAPP

„Hier haben wir einmal einen gelungenen Versuch, Wagner aus der geschichtlichen Perspektive zu betrachten. Das ist sicherlich keine leichte Aufgabe. Ein Wagnerianer aber, der Feuer und Besonnenheit so schön in sich vereinigt wie Julius Kapp, konnte sich wohl zutrauen, ein von warmer Begeisterung getragenes, der tiefsten Überzeugung von der Größe seines Helden entwachsen, jedoch von Delirien und Paroxysmen freies Buch zustande zu bringen. Sein Streben war von Erfolg gekrönt: eine lichtvollere, schlichtere, belehrendere und — präzisere Darstellung des umfangreichen Stoffes gibt es heute kaum. Die Urteile Kapps sind ebenso unbefangen als taktvoll, leidenschaftslos und scharfsinnig und gehen nur in den seltensten Fällen fehl. Eine Fülle feinsinniger, teilweise neuartiger Bemerkungen taucht hier auf. Das Buch ist sehr vornehm ausgestattet.“

8. Auflage mit 112 Bildern

Geheftet 3.— Mark, gebunden 4.50 Mark

Verlag Schuster & Loeffler, Berlin W 57



# Felix Draeseke

\* 7. Oktober 1835 † 26. Februar 1913

- Op. 21. „Was die Schwalbe sang“. Fünf M. lyrische Stücke für Klavier . . . . 3.—
- Op. 22. Requiem (H-moll) für 4 Solostimmen, Chor und großes Orchester auf den latein. Text komponiert. Part. no. 30.— Orchesterstimmen . . . . no. 21.— Klav.-Ausz. no. M. 10.— Jede Chorst. 1.25
- Op. 25. Sinfonie (No. 2, E-dur) für großes Orchester. Partitur . . . . no. 24.— Orchesterstimmen . . . . no. 36.— Für Klavier zu vier Händen . . . 10.—
- Op. 27. Quartett (C-moll) für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Partitur no. 4.50 Stimmen . . . . no. 7.50 Für Klavier zu vier Händen (Stade) 6.—
- Op. 28. Drei Gesänge für Männerchor. No. 1. Sang der Deutschen von F. Draeseke. Partitur . . . . —.70 No. 2. Einkehr von Umland. Part. 1.— No. 3. Hildebrand und Hadubrand von Scheffel. Partitur . . . . —.70 Jede einzelne Stimme . . . . —.20
- Op. 29. Liebes-Wonne und -Weh. Sechs Gesänge für eine Bariton- oder Mezzo-sopranstimme mit Klavier . . . . 2.—
- Op. 30. Adventlied „Dein König kommt“. Dichtung von Fr. Rückert. Für Solostimmen, Chor und Orchester. Partitur no. M. 9.— Orchesterst. no. 10.50 Klav.-Ausz. no. M. 4.— Jede Chorst. —.50
- Op. 31. Adagio für Horn mit Klavier . . 2.—
- Op. 32. Romanze für Horn mit Klavier . 2.—
- Op. 35. Quartett No. 2 (E-moll) für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Partitur no. 4.50 Stimmen . . . . no. 7.50
- Op. 36. Konzert (Es-dur) für Klavier mit Orchester. Partitur . . . . no. 18.— Orchesterstimmen . . . . no. 18.— Klav.-Solost. M. 10.— II. Klavier 4.—
- Op. 37. Kanons zu 6, 7 und 8 Stimmen für Klavier zu vier Händen . . . . 5.—
- Op. 38. Sonate für Klarinette oder Violine mit Klavier. B-dur . . . . 7.50
- Op. 39. Osterszene aus Goethes „Faust“ für Bariton solo, gemischten Chor und Orchester. Partitur . . . no. 9.— Orchesterstimmen . . . . no. 15.— Klavierauszug M. 3.— Jede Chorst. —.25
- Op. 40. Symphonia tragica für großes M. Orchester. C. Partitur . . . . no. 36.— Orchesterstimmen . . . . no. 36.— Für Klavier zu vier Händen . . . 12.—
- Op. 41. Die Heintzelmännchen. Gedicht von A. Kopisch. Konzertstück für gemischten Chor. Partitur . . . . 2.— Jede Stimme . . . . —.40
- Op. 42. Kanonische Rätsel für Klavier zu vier Händen . . . . 2.—
- Op. 43. Rückblicke. Fünf lyrische Stücke für Klavier . . . . 4.—
- Op. 45. Sinfonisches Vorspiel z. Calderons „Das Leben ein Traum“ für großes Orchester. Partitur . . . . no. 12.— Orchesterstimmen . . . . no. 15.—
- Op. 46. „Dem deutschen Volke ward gegeben“, von Felix Dahn, für Männerchor. Partitur . . . . —.80 Jede Stimme . . . . —.25
- Op. 48. Quintett für Klavier, Violine, Viola, Violoncell und Horn. B-dur . . . 18.—
- Op. 49. Serenade (D-dur) für Orchester. Part. no. M. 12.— Orchesterst. no. 18.— Für Klavier zu vier Händen . . . 6.—
- Op. 50. Sinfonisches Vorspiel zu Heinrich von Kleists „Penthesilea“ für großes Orchester. Partitur . . . . no. 15.— Orchesterstimmen . . . . no. 21.—
- Op. 52. Columbus. Kantate für Soli, Männerchor und Orchester. Text vom Komponisten. Partitur . . no. 30.— Orchesterstimmen . . . . no. 36.— Klav.-Ausz. no. M. 7.50. Jede Chorst. 1.50
- Gudrun.** Große Oper in drei Akten. Text vom Komponisten. Die gestochene Partitur, gebunden für den Privatgebrauch . . . . no. 150.— Textbuch no. M. 0.50. Klav.-Ausz. no. 12.—
- Ouvertüre** zur Oper „Gudrun“. Part. no. 6.— Orchesterstimmen . . . . no. 15.— Für Klavier zu zwei Händen von S. Jadasohn . . . . 2.— Für Klavier zu vier Händen vom Komponisten . . . . 3.—

Ansichtsendungen bereitwilligst!

**Fr. Kistner, Musikverlag, Leipzig.**



Soeben erschien:

Im Auftrage der Königlichen Akademie  
der Künste zu Berlin komponiert

# FEST-KANTATE

f ü r  
gemischten Chor und Orchester  
v o n

## HUGO KAUN

Klavier-Auszug . . . . M. 3.— | Orchester-Partitur . . . M. 5.—  
Jede Chorstimme . . . . M. 0.30 | Orchester-Stimmen . . . M. 8.—

Erstmalig mit großem Erfolge aufgeführt  
in der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin am Geburtstage  
Seiner Majestät des Kaisers am 27. Januar 1913

**Für Festaufführungen**  
anlässlich des Regierungs-Jubiläums  
unsers Kaisers ganz besonders empfohlen

Ansichtssendung auf Wunsch

Verlag von

**Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig**

St. Petersburg -:- Moskau -:- Riga

# NACHRICHTEN UND ANZEIGEN ZUR „MUSIK“ XII/12

## NEUE OPERN

**Gabriel Fauré:** „Penelope“, Buch von René Fauchois, ging in Monte Carlo zum erstenmal in Szene.

**Henri Février:** „Carmosine“, Libretto von Henri Cain und Louis Payen, erlebte an der Pariser Volksoper „Gaité“ ihre Uraufführung.

## OPERNREPERTOIRE

**Braunschweig:** Das Hoftheater hat kürzlich „Die vernarrte Prinzessin“, ein Fabelspiel in drei Aufzügen von Otto Julius Bierbaum, Musik von Oskar von Chelius, zur Aufführung gebracht.

**Genua:** Ende Februar fand im Teatro Carlo Felice als Richard Wagner-Gedenkfeste unter Egisto Tango's Leitung eine glänzende Aufführung des „Lohengrin“ statt.

**Rom:** Die aus einem Preisausschreiben als Siegerin hervorgegangene Oper „Gleiches Glück“ von Tommasini hat im Teatro Costanzi ihre Uraufführung erlebt. Das nach einer französischen Novelle verfaßte Libretto behandelt eine Liebesgeschichte aus dem Rokoko-Venedig des 18. Jahrhunderts.

## KONZERTE

**Berlin:** Die Singakademie ist von einigen großen Musikgesellschaften Italiens eingeladen worden, unter Leitung ihres Direktors Prof. Georg Schumann in Rom, Mailand, Turin und Bologna Konzerte zu geben. Der Wunsch wurde ausgesprochen, die Singakademie möge in diesen Städten Bachs „Matthäuspassion“ und Brahms' „Deutsches Requiem“ zur Aufführung bringen. Die Singakademie gedenkt dieser nicht nur für sie selbst, sondern für die ganze deutsche Kunst bedeutsamen Einladung, wenn irgend möglich, Folge zu geben.

Dem Vernehmen nach soll alle Aussicht bestehen, daß auch das Blüthner-Orchester in Zukunft nicht mehr darauf angewiesen ist, den Sommer in Badeorten Kurmusik zu machen. Es sollen Volkskonzerte in Berlin sowie in Pankow und Steglitz stattfinden, die das Orchester der Notwendigkeit einer auswärtigen Tätigkeit entheben.

**Bonn:** Das 11. Kammermusikfest des Beethovenhauses Bonn findet in den Tagen vom 27. April bis 1. Mai statt. Das Programm besteht aus je einem Brahms-, Bach-, Reger- und Beethoven-Abend und einer Morgenaufführung, in der Werke von Beethoven, Schubert und Schumann zur Aufführung kommen.

**Friedeberg (Nm.):** Der Verein für gemischten Chorgesang (Leitung O. Süßmann) brachte kürzlich das Chorwerk „König Rother“ von Josef Krug-Waldsee zur Aufführung. Die Titelpartie sang Max Rothenbücher.

**Hagen i. W.:** Im 5. städtischen Symphoniekonzert unter Leitung Robert Laugs' gelangte die Ouvertüre „Die Romantischen“ von Martin Friedland, nach dem Lustspiel gleichen Namens Edmond Rostand's, zur Uraufführung.

**Köln:** Vom 8. bis 10. Juni findet hier das 89. Niederrheinische Musikfest statt. Es gelangen u. a. folgende Hauptwerke zur Aufführung: Die Achte Symphonie von Gustav

Hoflieferant



Gegr. 1898.

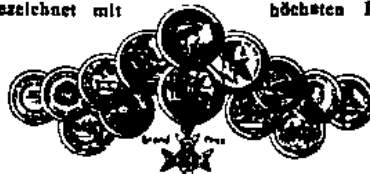


Erste  
Harmoniumfabrik  
in Deutschland nach  
Saugwindsystem.



Ausgezeichnet mit

höchsten Preisen.



**Th. Mannborg**

Hot-Harmonium-Fabrik.

Harmoniums  
von den klein-  
sten bis zu  
den kostbar-



sten Werken  
in höchster  
Vollendung

Großer Prachtkatalog steht gern zu Diensten.

Fabrik: Leipzig-Lindemann, Angerstr. 38.

**G. Schwechten**

Gegr. 1893.

Hot-Planofortefabrikant

Gegr. 1893.

Berlin SW 68, Kochstraße 62.

**Flügel - Pianos**

Miniaturlügel:

1,56 m lang in vorzüglichster Qualität.

Prämiert auf den bedeutendsten Ausstellungen.

1896: Königl. Preuß. Silberne Staatsmedaille.

# Historische Musik von 1282 bis zur Gegenwart

zusammengestellt unter dem Titel

## Der Militär-Marsch

von den Ausgängen des Mittelalters bis auf die Gegenwart.

Großes militärisches Tongemälde  
von L. KOTT.

Für Militärmusik bearbeitet von C. WALTHER.

Ausgabe für große Infanteriemusik	no. M. 8.—
Ausgabe für kleine Besetzung	. . 6.—
Ausgabe für großes Orchester	. . 6.—
Ausgabe für kleines Orchester	. . 4.50

Als das interessanteste chronologisch-historische Tongemälde über den Militärmarsch ist allgemein das von L. Kott anerkannt.

Dasselbe enthält Perlen aus der Militärmarsch-Literatur und Seltenheiten, wie sie keine ähnliche Sammlung aufweist. Der Kenner sieht auf den ersten Blick die sachgemäße effektvolle und praktische Instrumentation des Fachmannes, so daß sich das schöne und interessante Werk bei seiner unerreichten Reichhaltigkeit von selbst empfiehlt. (In Japan amtlich eingeführt.)

### Inhalt:

1. Kriegsmarsch aus Wales (1282).
2. Marsch der Stadt Worms (13. und 14. Jahrhundert).
3. Marsch der Landsknechte (1462).
4. Wilhelmus von Nassau (1538 bis 1598).
5. Hexenmarsch (15. Februar 1587) bei der Hinrichtung der Maria Stuart.
6. Altniederländisches Dankgebet (1626).
7. Gamal-Marsch (Finnländischer Marsch).
8. a. Der alte Pappenheimer (1631), b) Marsch der Querpfleifer (aus dem 16. Jahrhundert).
9. Marsch der Finnländischen Kürassiere (a. d. 30. Jahrh. Krieg).
10. Sturmlied der Landsknechte vor Rom (1653).
11. Alt-Brandenburger Marsch (aus der Zeit des Großen Kurfürsten).
12. Prinz Eugen (1719).
- 12a. Der Dessauer Marsch.
13. Alter Zapfenstreich (18. Jahrhundert).
14. Altrussischer Marsch (1727). (Von Gluck.)
15. Marsch aus der Zeit Augusts des Starken, Kurfürst von Sachsen, König von Polen.
16. Marsch gen. „Nachtigall“.
17. Hohenfriedberger Marsch.
18. Maria-Theresia-Hymne Original.
19. 42. Grenadier-Marsch Österreich, 1800.
- 19a. Torgauer Marsch.
20. Marsch der Franzosen in Ägypten (1800).
21. Marsch Real Espagnol, Königlich-Spanischer Grenadier-Marsch.
22. „Björneborgernes“, Schwedischer Marsch (1808).
23. Kriegslied von Weber (1812).
24. Marsch der preußischen freiwilligen Jäger (1813).
25. Kaiser-Alexander-Marsch (1813).
26. Russischer Infanterie-Marsch (Querpfleifer, 1813).
27. Marsch des sächsischen Königs-Regiments (1813). Gespielt bei der Heerschau bei Leipzig nach der Schlacht. (1813).
28. York-Marsch von Beethoven (1813).
29. Pariser Einzugsmarsch (1813—14—15).
30. Zapfenstreich der Russen in Adrianopel (1829).
31. Marsch der Sensenmänner beim Auszug aus Warschau.
32. Düppeler-Schanzen-Marsch von Piefke.
33. Königgrätzer Marsch (13. Juli 1866).
34. Kaiser-Fanfare.
35. Die Wacht am Rhein (1870—71).
36. Siegesmarsch.

Bei Voreinsendung des Betrages portofreie Zusendung.

C. F. Schmidt, Musikalienhandlung und Verlag, Heilbronn a. N.

Mahler, die „Neunte“ von Beethoven, das Parzenlied von Brahms, zwei Klavierkonzerte von Beethoven (Es) und Brahms (B) mit Eugen d'Albert. An musikalischen Korporationen wirken der Kölner Gürzenich-Chor, der Aachener Chor und das Gürzenich-Orchester, auf 150 Musiker verstärkt, mit. Die musikalische Gesamtleitung liegt in den Händen Fritz Steinbachs.

Nordhausen a. H.: Im 5. Philharmonischen Konzert des Städtischen Orchesters (3. Abend im Zyklus zeitgenössischer Komponisten) kamen in der zweiten Hälfte des Abends ausschließlich Werke von Philipp Rüfer unter seiner eigenen Leitung und pianistischen Mitwirkung zur Wiedergabe: die Symphonie F-dur op. 23, drei Stücke für Cello und Klavier aus op. 13 und die Festouvertüre für großes Orchester op. 30. Die Cellistin Marjorie Patten spielte außerdem das a-moll Konzert von Saint-Saëns. Der Abend war mit Gernsheim's Ouvertüre „Waldmeisters Brautfahrt“ op. 13 (Leitung: Gustav Müller) eingeleitet worden. Prenzlau: Im 150. Konzert des Gesangsvereins kam „Editha“ von Heinrich Hofmann zur Aufführung. Solisten: Marie Knüpfer-Egli, Elisabeth Hassenstein, Hermann Weißenborn, Max Rothenbücher.

### TAGESCHRONIK

Beethovens Handbibliothek. In einem interessanten Aufsatz „Beethovens literarische Bildung“ in der Deutschen Rundschau berichtet Albert Leitzmann Näheres darüber. Die noch vorhandenen Bücher — im Schindler-Nachlaß der Berliner Königlichen Bibliothek — sind: ein lateinisches, ein französisches und ein italienisches Wörterbuch, zwei Bände von Eschenburgs Shakespeare-Übersetzung, Homers Odyssee in der Übersetzung von Voß, Goethes West-östlicher Divan und die „Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorsehung“, ein theologisches Werk des Rationalisten Sturm. Alle diese Bücher enthalten höchst charakteristische Lese- und Gebrauchsspuren in Form von Eselsohren, kurzen, an den Rand geschriebenen Bemerkungen und besonders vielen Strichen, Kreuzen, Ausrufungszeichen und Fragezeichen, deren Form, Größe und Anzahl vielfach die Stimmung widerspiegelt, in der sich der Lesende mit seinem leidenschaftlichen Temperament bei einer bestimmten Stelle befand. Die Wörterbücher bestätigen die Tatsache, die man auch sonst über seine Sprachkenntnisse weiß. Das Griechische war ihm zu seinem größten Bedauern gänzlich verschlossen; Lateinisch verstand er etwas; das Italienische war ihm am geläufigsten; Französisch und Englisch konnte er sich nur mit größter Mühe ausdrücken. Seine mit den Jahren stetig zunehmende Liebe und Begeisterung für die antike, besonders für die griechische Literatur, fand ihren höchsten Ausdruck in seiner Verehrung des Homer. Ein unerfüllter Lieblingswunsch von ihm war es, eine Oper „Odysseus Heimkehr“ zu komponieren. Sein Exemplar des Homer enthält viele Striche am Rande, am häufigsten bei den allgemeinen Sentenzen und bei Schilderungen einfachster Naivität; die an



manchen Stellen beschriebenen Kürzen- und Längenzeichen scheinen auf Absichten zur Komposition hinzudeuten, wofür auch in Skizzenbüchern Belege vorhanden sind. Etwas wehmütig Ergreifendes hat es, wenn hier Stellen wie „Auch vieles Schlafen ist schädlich“, „Mein Herz im Busen ist längst zum Leiden gehärtet“ oder „Kennt Ihr einen, der Euch der Unglückseligste aller Sterblichen scheint, ich bin ihm gleich zu achten an Elend“ mit dicken Strichen bezeichnet sind. Neben Homer lebte er von allen außerdeutschen Dichtern Shakespears am meisten, und zwar zog er der meisterhaften Übertragung Schlegels Eschenburgs steife und gezwungene prosaische Übersetzung vor, an die er sich von Jugend auf gewöhnt hatte. In den noch vorhandenen zwei Bänden des von ihm benutzten Exemplars sind eine Reihe von Stellen am Rande durch Striche bezeichnet, z. B. der Beginn von Othellos großem Monolog vor der Ermordung Desdemonas, Sätze über Erziehung in „Ende gut alles gut“ und die berühmte Stelle über die Musik im Schlußakt des „Kaufmanns von Venedig“. Als Dokument seiner lebenslangen Beschäftigung mit Goethe, den er am meisten verehrte, steht in der Handbibliothek das zahlreiche Gebrauchsspuren aufweisende Exemplar des Westöstlichen Divan, in dem unter andern Marginalien die Schlußworte des Buches der Liebe „Liebende sich wiederfindend“ mit zwei Frage- und drei Ausrufezeichen versehen sind.

Eine Gelegenheitskomposition Wagners? Julien Tiersot beschreibt im „Temps“ die musikalischen Autographen und Manuskripte in der von Malherbe zusammengebrachten Sammlung, die jetzt der Bibliothek des Pariser Konservatoriums einverleibt worden ist. Unter den Seltenheiten der deutschen Abteilung der Kollektion befindet sich auch ein Stück, das Richard Wagner geschrieben hat, als ihn die bittere Not in Paris zwang, durch musikalische Handlangerdienste sein Leben zu fristen und von dessen Existenz man bisher kaum etwas wußte. Es ist die Vertonung des berühmten Gedichtes von Béranger „Les Adieux de Marie Stuart“. „Wagner selbst“, sagt Tiersot, „hat der Komposition in einem seiner Briefe an Uhlig Erwähnung getan, hat sie im übrigen nicht für wichtig genug gehalten, ihrer in seinen Lebenserinnerungen zu gedenken, wo er doch über alle möglichen Jugendversuche vertraulich berichtet. Jedenfalls existiert meines Wissens weder in Deutschland noch in Frankreich ein Mensch, der sich rühmen kann, ein Exemplar der Komposition gesehen zu haben. Das hier erwähnte ist in Wahrheit freilich kein Autograph, sondern liegt in einer ganz modernen Abschrift vor, und unglücklicherweise läßt nichts erkennen, nach welchem Original diese Kopie genommen worden ist. Aber ein Zweifel an der Echtheit der Komposition ist gänzlich ausgeschlossen, denn ihr musikalischer Stil gleicht auf ein Haar jenem der Arbeiten, die Wagner während seines Pariser Aufenthalts verfertigt hat. Wagner, der deutsche Musiker, der die italienische Musik, die er hören, arrangieren und zusammenstopfeln mußte, ganz in sich aufgenommen hatte und der hier obendrein für Franzosen zu den Versen ihres volkstümlichsten Nationaldichters Musik machte! Das Ergebnis dieses jammervollen

## Friedrich Schwechten

Pianoforte-Fabrikant



## Flügel und Pianos

### Servorragende Erzeugnisse

Solide Preise

Berlin 48/60, **Wilhelmstr. 118,**  
an der Anhalt-Strasse

Bitte genau Firma und Adresse zu beachten.

## Neue Kompositionen

aus dem

Verlage von **Ries & Erler**  
in Berlin W 15

- Bern, Wilh., Fünf Kinderlieder für eine Singstimme mit Klavier . . . . . M. 2.50  
Bern, Wilh., Zwei Lieder (Lied des Türmers — Volkslied) für eine Singstimme mit Klavier . . . . . M. 1.50  
Blenstock, Heinr., Op. 7. Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte:  
No. 1. Ein Myrtenreislein (G. v. Robertus) — No. 7. Erstes Begegnen (G. v. Robertus) . . . . . zusammen M. 1.50  
No. 3. Begegnung (Krueger) . . . . . M. 1.50  
Dost, Walter, Op. 35. Der Sehnsucht Erfüllung. Sieben Gesänge für eine Singstimme mit Klavier. Heft I M. 2.50  
Heft II M. 2.—  
Erdmannsdörfer-Pichtner, Pauline von, Zwei Melodramen. Dichtung von Charles J. Gusselt:  
No. 1. Abendweg . . . . . M. 3.—  
No. 2. Abschied . . . . . M. 2.50  
Guttmann, Oskar, Heine-Lieder für eine Singstimme mit Klavier. Heft I und II . . . . . M. 3.—  
Guttmann, Oskar, Op. 7. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavier . . . . . M. 2.50  
Wormser, Else, Op. 3. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Klavier:  
No. 1. Das Mädchen . . . . . M. 1.—  
No. 2. Fatal . . . . . M. 1.—  
Wormser, Else, Op. 4:  
No. 1. Scherzino für Violine mit Klavier . . . . . M. 1.50  
No. 2. Menuett für Violine mit Klavier . . . . . M. 1.50  
Wormser, Else, Op. 5: Trauermarsch für Klavier M. 1.50

# August Förster

Pianofortefabriken

Kaiserl. und Königl. Hoflieferant

## Flügel \* Pianinos Harmoniums

Fabrikate allerersten Ranges.

Löbau i. Sachsen, Georgswalde i. Böhmen,  
Berlin, Hamburg, Dresden, Görlitz,  
Zittau, Bautzen.



25 goldene und silberne Medallien.  
Königl. Sachs. Staats-Medaille.  
K. K. Österr. Staats-Medaille.

Goldene und Silberne Handels-  
kammer-Medaille für hervorra-  
gende Leistungen im Klavierbau.

## Berlin W

Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

## Blüthner-Saal Klindworth-Scharwenka-Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle  
zu Konzerten, Vorträgen, Fest-  
lichkeiten etc. wende man sich ge-  
fälligst an den Inhaber

**Oscar Schwalm's Piano-Magazin**

„Blüthner-Pianos“ Potsdamerstr. 41.

Mischmasches stellt ohne Widerspruch auch die schlechteste Musik dar, die Wagner in seinem Leben geschrieben hat!

Die meist gespielten Bühnenaufsetzer. Das Register des deutschen Bühnenspiels für das Spieljahr 1911/1912 ist bei Oesterheld & Co. erschienen. An der Spitze der Statistik steht Gilbert, der Komponist der „Polnischen Wirtshaft“ mit 3798 Aufführungen. Im weiten Abstand (2021) folgt Lehár, an dessen Erfolgen in dem Spieljahr der Statistik die Operette „Eva“ den Löwenanteil hat. Es folgen Wagner (1986, darunter an erster Stelle „Lohengrin“), Bösl (1610), Schiller (1456, an erster Stelle „Wilhelm Tell“), Johann Strauß (1277, an erster Stelle „Die Fledermaus“), Sudermann (1228, an erster Stelle „Heimat“), Shakespeare (1104, an erster Stelle „Der Kaufmann von Venedig“), Schönherr (1097), Kleist (967, an erster Stelle „Der zerbrochene Krug“), Offenbach (934, an erster Stelle „Die schöne Helena“), Thoma (832, an erster Stelle „Lottchens Geburtstag“), Verdi (910, an erster Stelle „Der Troubadour“), Schönthan (901), Ibsen (832, an erster Stelle „Nora“), Schnitzler (767, an erster Stelle „Das weite Land“), Lortzing (753), Goethe (723, an erster Stelle „Faust“, Erster Teil), Kraatz (640), Richard Strauß (617, an erster Stelle „Der Rosenkavalier“), Blumenthal (590), Oscar Straus (586), Hauptmann (581, an erster Stelle „Der Biberpelz“) und Mozart (573, an erster Stelle „Figaros Hochzeit“). Mit mehr als 400 Aufführungen folgen dann L'Arronge, Bizet, Fall, Grillparzer, Heibel, Humperdinck, Leasing, Meyer-Förster und Molnár.

Das Richard Wagner-Denkmal in Leipzig. Das von Max Klinger ausgeführte Monument stellt den Meister aufrecht schreitend, in einen Mantel gehüllt, dar. Die Grundsteinlegung wird bereits am hundertsten Geburtstage Wagners, am 22. Mai 1913, stattfinden. Das Denkmal wird hinter der alten Matthäikirche in den städtischen Anlagen errichtet und vor einer großen Treppenanlage aufgestellt, die auf den Wunsch Klingers aus rotem Granit ausgeführt werden soll. Die Stadtverordneten bewilligten für die Treppenanlage 47500 Mk., der Platz für das Denkmal wurde unentgeltlich zur Verfügung gestellt.

Richard Wagner und die sächsische Regierung war bekanntlich bis in die letzte Zeit ein merkwürdiges Kapitel aus der Lebensgeschichte des Meisters. Die offiziellen Kreise Dresdens konnten, bei aller Hochachtung des künstlerischen Genius, dem ehemaligen Flüchtling seine Teilnahme an gewissen revolutionären Vorgängen von 1848 in Sachsens Residenz nicht vergessen. Bisher hielt sich auch die Regierung von der Teilnahme an Festkomitees zur Zentenarfeier fern. Nunmehr scheint aber der Bann gebrochen, denn kürzlich hat der sächsische Minister des Innern mit Genehmigung des Königs den Vorsitz im Ausschuss zur Errichtung eines Wagner-Denkmal in Dresden übernommen.

Von der Verdi-Jahrhundertfeier in Italien. In Parma wird dem Meister ein Denkmal errichtet, das die wichtigsten Abschnitte seines künstlerischen Werkes darstellen soll. Außerdem werden in Parma mehrere Ausstellungen mit Andenken an Verdi stattfinden. Der italienische Staat wird ferner den Salon

# Deutsche Musikbücherei Band 5. Moderner Geist in der deutschen Tonkunst

von  
Prof. Dr. Arthur Seidl.

Neue billige Ausgabe mit einem Geleitwort des Verfassers und neuem vollständigem Namenverzeichnis.  
8° Format. 170 Seiten. In gutem handgearbeitetem Pappband.

Preis M. 2.—.

Die im „Modernen Geist“ vereinigten vier musikalischen Kampfschriften „Was ist modern?“, „Moderner Geist in der dramatischen und musikalischen Tonkunst“, „Also sang Zarathustra“ und „Moderne musikalische Lyrik“ gehören zum Besten, was uns Prof. Dr. Arthur Seidl als Rufer im Streit für die musikalische Moderne gegeben hat. Es wird deshalb allgemein begrüßt werden, dass dieses prächtige Buch, das uns die Gedanken eines auf hoher Warte stehenden modernen Musik-Aesthetikers um die Wende des Jahrhunderts, also aus den Kampfjahren unserer musikalischen Moderne vermittelt, hiermit in neuer, billiger Ausgabe den weitesten Kreisen zugänglich gemacht wird.

Vorrätig in jeder besseren Buchhandlung!

**Gustav Bosse, Verlag, Regensburg.**

Verdi im Musikonservatorium weiter ausbauen und ergänzen, und endlich soll das Gymnasium in Verdi's Geburtsstadt Busseto den Namen Giuseppe Verdi erhalten.

Als Verdi auf der Höhe seines Ruhmes stand, war seine Namensunterschrift das vielbegehrte Ziel der Sehnsucht aller Handschriftenjäger, und Angehörige dieser Sippschaft versuchten mit allen Mitteln, mit List wie mit Gewalt, bei Verdi ihr Anliegen persönlich vorzubringen, obwohl es bekannt war, daß der große Musiker ein geschworener Feind der Handschriftenjäger sei. Eines Tages, als Verdi irgendwo in der Sommerfrische weilte, drang ein Herr trotz der Aufmerksamkeit des Hotelpersonals bis zu Verdi selbst vor und sagte sogleich, er wünsche ein Autogramm. „Das sollen Sie haben“, sagte Verdi, „ich werde Ihnen meine Unterschrift unter ein paar Zeilen von mir setzen; da Sie aber meinen kalligraphischen Leistungen großen Wert beizulegen scheinen, bitte ich Sie, dafür ein kleines Opfer zu bringen.“ „Was denn?“ fragte der Eindringling. Anstatt zu antworten, ging Verdi zum Fenster, öffnete es und winkte einem verkrüppelten Märchen-erzähler. Als der herbeigekommen war, sagte er ihm, er solle sogleich hereinkommen, er habe einen Gast bei sich, der ihm durchaus 100 Lire schenken wolle. Dann schrieb er sein Autogramm und fragte seinen Besucher nach dem Namen. „Ich bin Graf Soundso“, war die Antwort. „Graf“, fragte Verdi verwundert, „desto besser, dann werden Sie natürlich dem armen

Kerl weitere 100 Lire stiften“. Mit betrübter Miene zahlte Graf Soundso seine 200 Lire an den armen Straßenerzähler.

Zum Intendanten des Mannheimer Hoftheaters ist Alfred Bernau, der bisherige Direktor des Deutschen Theaters in Köln, gewählt worden.

Allgemeiner Deutscher Musikverein contra Edgar Istel. Das Reichsgericht in Leipzig hat durch Urteil vom 9. Januar 1913 das Urteil des Oberlandesgerichts aufgehoben (Landgericht und Oberlandesgericht Jena hatten die Ausschließung Dr. Istels aus dem Verein für ungültig erklärt) und die Klage Istels abgewiesen. Es bleibt also bei dem Ausschuß Istels aus dem Verein.

## TOTENSCHAU

Am 3. Februar † in Lausanne, 78 Jahre alt, Carl Eschmann-Dumur, ein hochgeschätzter Klavierpädagoge, langjähriger Klavierlehrer an der Lausanner Musikschule. Er hat sich besonders durch Herausgabe von Studienwerken für sein Instrument einen angesehenen Namen geschaffen.

Am 26. Februar † in Dresden im Alter von 77 Jahren Felix Draeseke. (Vgl. den Gedenk- artikel im vorliegenden Heft.)

---

Schluß des redaktionellen Teils  
Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

---

# Otto Seifert = Atelier für =

Kunst-Geigenbau  
Lübben (Spreewald), Villa Cremona

Früher Berlin C. 25, Kalsersstr. 34/40

Alleiniger Erbauer der seit 1898 rühmlichst bekannten echten Seifert-Grossmann-Instrumente

## Erstklassige Meistergeigen, Bratschen und Cellis

nach den akustischen Prinzipien der alten Italiener  
(Dr. Grossmanns Theorie der Resonanzplatten-Abstimmung)

Weil physikalisch richtig gebaut, sind meine selbstgebauten Meister-Instrumente den vorzüglichsten Originalwerken Stradivariu's und Guarneriu's absolut gleichwertig und von Künstlern wie Nikisch, Heising, Marteau, Jasie, Chibaud u. a. längst als solche anerkannt.

Zahlreiche Bestätigungen von Besitzern meiner Instrumente.  
Zur Probe und Ansicht gegen Sicherheit oder 1a. Referenzen.

— Ausführliche Prospekte kostenfrei. —

Dauernde Garantie für bleibende Conqualität.

Lesen Sie gefl. die hochinteressante Broschüre:

„Verbessert das Alter und vieles Spielen wirklich den Ton und die Ansprache der Geige?“

Eine ketzerische Studie von San.-Rat Dr. Max Grossmann.

Verlag der „Deutschen Instrumentenbau-Zeitung“  
Berlin W., Bahnhofstr. 29/30.

## VERSCHIEDENES

Die Firma C. G. Boerner in Leipzig teilt uns mit, daß sie in der ersten Woche des April drei wertvolle Sammlungen versteigert. Neben einer Sammlung englischer und französischer Blätter des 18. Jahrhunderts aus dem Rheinland und einer hauptsächlich Holzschnittwerke und andere illustrierte Drucke des 15. bis 18. Jahrhunderts enthaltenden aus österreichischem Besitz kommt eine überaus kostbare Sammlung von Musikwerken des 15. bis 18. Jahrhunderts zur Versteigerung. Diese Sammlung dürfte wohl bei weitem die schönste und wertvollste sein, die in dieser Art in Privatbesitz existiert. Sie enthält eine ganze Anzahl früherer Drucke, die nur in diesem hier vorkommenden Exemplar bekannt sind, und viele Bücher, die den öffentlichen Sammlungen — sogar dem British-Museum — fehlen, wie denn die Bestände der öffentlichen Sammlungen gerade auf diesem Gebiet, wo fast jedes Werk eine Seltenheit ist, meist recht lückenhaft sind. Auch äußerlich präsentiert sich die Sammlung, die fast durchgehend tadellose, kostbar gebundene Exemplare enthält, ungewöhnlich schön. Von großen Seltenheiten seien daraus hervorgehoben: das einzig bekannte Exemplar von Schlicks Spiegel der Orgelmacher 1511, bei Peter Schöffler gedruckt; das ungemein seltene Lautenbuch des Wiener Lautenisten Hans Judenkönig; eine komplette Serie aller acht Gafuridrucke. Kostbare Lautenbücher von Jopin, Schmidt, Voltz u. v. a. Viele musikalische Erstdrucke, darunter Beethovens erstes Werk: die drei Sonaten für Klavier, die der Meister 1783 dem Erzbischof und Kurfürsten Maximilian Friedrich von Köln gewidmet hat. Der Druck ist viel seltener als die viel später erschienenen und als Opus I bezeichneten drei Trios. Auf eine große Anzahl Werke Philipp Emanuel Bachs sei noch besonders hingewiesen. Der reichillustrierte Katalog ist zum Preis von Mk. 2.— durch die Firma C. G. Boerner in Leipzig, Universitätsstraße 26, zu beziehen.

Eine im Auftrage der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin für das Regierungsjubiläum unseres Kaisers komponierte Fest-Kantate für gemischten Chor und Orchester von Hugo Kaun gelangte kürzlich in Berlin zur erfolgreichen Uraufführung.

## AUS DEM VERLAG

Hugo Kauns erfolgreiche Ouvertüre „Am Rhein“ wurde in letzter Zeit u. a. auch durch das Theodor Thomas Symphonie-Orchester in Chicago zur Aufführung gebracht. Sein 126. Psalm kam jüngst durch die Singakademie in Berlin zu erfolgreicher Wiedergabe.

Die nächste Aufführung des Passions-Oratoriums von Felix Woyrsch findet am Palmsonntag durch den Singverein in Krefeld unter Leitung von Theodor Müller-Reuter statt.

Auf wärmste Empfehlung wir unsern Lesern das ausgezeichnete Selbstunterrichtswerk „Das Konservatorium, Schule der gesamten Musiktheorie“, das sich ebenso wie die im Verlage von Bonnell & Hachfeld in Potsdam bereits früher erschienenen Selbstunterrichts-

## Im Xenien-Verlag zu Leipzig.

Als eine würdige Gabe für das

**Richard Wagner-Jahr**

sei empfohlen

## Hans von Wolzogen: Zum deutschen Glauben

Geh. M. 4.—, in Leinen M. 5.—

Aus dem Inhalt: Die Religion des Mitleidens. Das Christentum in der Welt. Deutscher Glaube. Eigenartig. Die Vergeistigung der Rasse. Germanisierung der Religion. Vom beschaulichen und vom tätigen Leben. Religionslehre. Vom Christkind und der Poesie des deutschen Christentums. Wissenschaftlicher Glaube. Kunst und Kirche. Wiedergeburt der Religion. Evangelisch und katholisch. Der fröhliche Christ.

werke der Methode Rustin segensreich erweist. Hervorragende Professoren, Künstler und Musiklehrer haben allen, die im Beruf oder aus Vergnügen praktisch Musik ausüben, sowie allen Freunden der Tonkunst wohl kaum übertroffene Gelegenheit gegeben, sich mit der gesamten Musiktheorie gründlich und auf bequeme, billige Weise bekannt zu machen. Es wird gelehrt: Harmonielehre, Musikalische Formenlehre, Kontrapunkt, Kanon, Fuge, Instrumentationslehre, Partiturspiel, Anleitung zum Dirigieren und Musikgeschichte. Dank der leicht verständlichen Darstellung, der eingehenden Lehrmethode und dem vollkommenen Inhalt verbürgt das Werk einen außerordentlichen Erfolg.

„Ninon von Lenclos“, Oper in einem Akt von Michele Eulambio, deren Uraufführung im Herbst v. J. in Leipzig stattfand, ist jetzt wieder in den Spielplan des Leipziger Neuen Stadttheaters aufgenommen worden. Das interessante Werk, nach einem Drama von Ernst Hardt ist im Musikverlag von Albert Stahl, Berlin W, erschienen.

Versteigerung von Musikautographen und Manuskripten. Das Antiquariat Leo Liepmannsohn in Berlin bringt vom 27. bis 29. März kostbare, zum Teil aus den Nachlässen von Felix Mottl und A. W. Gottschalg stammende Musikautographen und Musikhandschriften. Aus der Fülle des Interessanten seien hier nur ein paar besonders wichtige Stücke herausgegriffen. Vor allem ein Originalmanuskript von Bachs Wohltemperiertem Klavier, erster Teil, enthaltend 24 Präludien und 24 Fugen, wovon die Fugen 6 bis 24 und die Präludien 7 bis 24 (zusammen 62 Seiten) im Autograph des Meisters. Es ist wohl die kostbarste Handschrift Bachs, die in den letzten Jahrzehnten zum Verkauf kam. Beethoven ist u. a. mit einem Skizzenmanuskript vertreten, das die Anfänge einer Symphonie, sowie eines Rondos und eines Andante für Klavier enthält. Ein prachtvolles Stück ist das Autograph aus „Orpheus“ von Gluck mit der berühmten Arie „Ach ich hab sie verloren“, ebenso das Händelsche Autograph der vollständigen Arie des Tiridate aus der Oper „Radamisto“. Die außerordentliche Seltenheit Händelscher Musikautographen ist bekannt. Auf einem Manuskript von Mozart finden wir den Schluß eines nicht veröffentlichten Streichquartettsatzes. Es seien ferner genannt: Schumann (Originalpartitur der Uhländischen Ballade „Der Königsohn“ für Solostimmen, Chor und Orchester op. 116); Spohr (Die Autographen der noch ungedruckten Partituren seiner Kantate „Das befreite Deutschland, die er für eine Feier nach den Befreiungskriegen schrieb, und seines Oratoriums „Des Heilands letzte Stunden“); Wagner (Introduktion, Chor und Septett aus der unvollendeten Oper „Die Hochzeit“, deren Originalhandschrift Wagner als Musikdirektor in Würzburg dem dortigen Musikverein geschenkt hatte; Klavierskizze zu der Zweiten Symphonie, d. h. alles, was Wagner von diesem Werk überhaupt geschaffen hat; Orchesterbearbeitung des Rossini'schen Duets „Die Seemänner“, eine Kostbarkeit erstes Ranges). Mit Briefen sind u. a. vertreten: Ph. E. Bach, Beethoven, Berlioz, Brahms, Bruckner, Bülow, Cherubini, Chopin, Joachim, Liszt, Mendelssohn, Saint Saëns, Schumann, R. Strauß, Wagner.

**Wilhelm Hansen, Musikverlag, Leipzig.**

# Vorzügliche Unterrichtswerke

für Klavier:

## **CZERNY-GERMER**

Ausgewählte Etüden. Band I—IV à M. 2.—  
Auflage 500 000 Bände.

## **W. A. MOZART**

Sämtliche Sonaten. Für Klavier. Kritisch revidiert, mit Fingersatz und Vortrags-  
ergänzungen versehen von Dr. Hans  
Bischoff. . . . . M. 3.—

## **EDMUND NEUPERT**

33 Etüden. Herausgegeben und mit Be-  
merkungen versehen von Ignaz Fried-  
man . . . . . M. 3.50

## **LUDVIG SCHYTTE**

Melodische Spezial-Etüden. Op. 75. Heft 1  
bis 10 . . . . . à M. 1.80

1. Gebrochene Akkorde. 2. Triller und Tremolo.  
3. Oktaven. 4. Anlösen beider Hände. 5. Rhyth-  
mische und polyrhythmische Etüden. 6. Legato  
und Staccato. 7. Etüden für die linke Hand. 8. Terzen  
und Sexten. 9. Akkordengriffe. 10. Pedal-Etüden.

Die Schule des modernen Klavierspiels.  
Op. 174. Heft 1—5 . . . . . à M. 3.—

A) Vorbereitungstufe Heft 1—2. B) Untere Mittel-  
stufe. C) Mittelstufe. D) Obere Mittelstufe.

Technische Klavierstudien. Revidiert von  
Ignaz Friedman . . . . . M. 2.50

40 Pedalstudien. . . . . M. 2.50  
Auflage 15 000 Exemplare.

Musikalische Bilder. Für kleine Leute.  
Op. 94. Heft 1—2 . . . . . à M. 2.—

Leichte charakteristische Etüden. Op. 95.  
Heft 1 M. 2.—, Heft 2 . . . . . M. 1.60

Erzählungen und Märchen. Op. 96. Heft 1  
und 2 . . . . . à M. 2.—

Jugendfreuden. Op. 97. Heft 1—2 à M. 2.—

45 Sonatinen und Vortragsstücke von Bach,  
Beethoven, Clementi, Diabelli, Doppler,  
Dussek, Field, Godard, Haberbier,  
Händel, Haydn, Henriques, Horneman,  
Kuhlau, Mayer, Mozart, Paradies, Rameau,  
Schmitt, Schubert, Schumann, Schytte,  
Steibelt und Tschaikowsky. Revidiert  
und herausgegeben von Ludvig  
Schytte . . . . . M. 1.50

## **AUGUST WINDING**

Präludien in allen Tonarten. Op. 26. Neue  
revidierte Ausgabe von Adolphe  
F. Wouters . . . . . M. 4.—

**PERZINA** Kleine **FLÜGEL**  
 die tonvollsten der Welt  
**OHNE**  
 Gebr. Perzina — Hofpianofortefabrik — Schwerin i. M.



Pariser Schwander-Mechanik  
**KONKURRENZ**

**27. bis 29. März**

# 41. Autographen-Versteigerung

Sammlungen **Hering-Beesel II. Teil**, **Jon. Viktor Widmann**, sowie eine kostbare Sammlung von Musik-Autographen und -Manuskripten, zum Teil aus den Nachlässen von **Felix Mettl** und **A. W. Gottschalk**. Darunter die Autographen von: **Bach**, Wohl temperiertes Klavier, 1. Teil; **Gluck**, „J'ai perdu mon Eurdice“; **Mendel**, Arie des Tiridate aus Radamisto; **Wagner**, Die Hochzeit (eigne 1. Oper., sowie weitere kostbare Autographen von **Beethoven**, **Berlioz**, **Chopin**, **Gernsheim**, **Götz**, **Liszt**, **Mendelssohn**, **Mozart**, **Schumann**, **Spohr**, **Wagner**, **Weber**, usw. :: Ca. 1100 Nummern.

Katalog auf Verlangen gratis und franko.

**Leo Liepmannsohn, Antiquariat,**  
**BERLIN SW 11, Bernburgerstr. 14.**

**SCHUBERTHAUS-VERLAG**  
**WIEN-LEIPZIG**

Soeben erschienen von

# JOSEPH MARX

**RHAPSODIE** in Form eines Klavierquartetts .. .. M. 5.— no.

**BALLADE** für Klavierquartett  
**SCHERZO** für Klavierquartett  
 à M. 3.— no.

**HERBSTCHORAN PAN** (Dichtung von R. H. Bartsch) für gemischten Chor, gr. Orchester und Orgel. Klavierauszug M. 5.— no.

Zur Ansicht zu beziehen durch alle Musikhandlungen

# Del Perugia-Schmidl-Mandolinen



**Mandölen**  
**Lauten**  
**Gitarren**

anerkannt die beste Marke  
 (nur echt,  
 wenn mit Original-Unterschrift

**F. Del Perugia).**

**Allein-Debut**  
 für die ganze Welt

**C. Schmidl & Co., Triest**  
 (Oesterreich).

Kataloge gratis. o. Analiste Bedienung.  
 Wiederverkäufer gesucht.

**Aus**

# Richard Wagners Geisteswelt

von **Hans von Wolzogen.**

Geh. Mk. 4.—. geb. Mk. 5.—

# Franz Liszt

## Kleine Orchester-Partituren:

Faust-Sinfonie . . . . .	no. 6.—
Mephisto-Walzer . . . . .	M. 1.50
Ungarische Rhapsodie No. 1 in F. (auch No. 14 genannt, an Hans von Bülow)	M. 1.50
Ungarische Rhapsodie No. 2 (an Graf Ladislaus Teleki) . . . .	M. 1.50
Liszt-Verzeichnisse, sowie Verzeichnisse der	

Edition Schubert kostenfrei.

**J. Schubert & Co., Leipzig.**



# Verband Deutscher Orchester- u. Chor-Leiter

Behörden, Vereinen u. s. m. werden Konzert- u. Chordirigenten durch unser ehrenamtliches Büro, Nürnberg, Adlerstr. 21 kostenlos nachgemessen.  
 Der Vorsitzende: Ferd. Meißner, Hofkapellmeister.



VIII

Im Verlage der  
**Hofmusikalienhandlung Rózsavölgyi & Co.**  
 Budapest — Leipzig

erschienene Kompositionen von

# F. DRAESEKE:

- Op. 6. Sonate für Pianoforte . . . . . M. 6.—  
 Op. 7. Ballade für Violoncello mit Pianoforte . . M. 2.40  
 Op. 8. Grande Fantaisie sur des motifs de  
 l'Opéra „La dame blanche“ de Boieldieu  
 pour piano . . . . . M. 3.—  
 Op. 9. Petite histoire. Trois morceaux caractéris-  
 tiques pour Piano. 1. Rêve de bonheur.  
 2. Intermezzo. 3. Incertitude . . . . . M. 2.—

## Hermine d'Albert

singt mit großem Erfolg:

## „Sinnend am bewegten Meere“

von **S. von Hausegger**

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG: „Unter den vielen  
 modernen Liedern standen zwei ganz wundervolle Lieder  
 von S. von Hausegger obenan.“

### Hausegger, S. v., Drei Lieder mit Klavier

- No. 1. Siehst du den Stern, mittel . . . . . M. 1.—  
 No. 2. Ewig jung ist nur die Sonne, mittel . . M. 1.50  
 No. 3. Sinnend am bewegten Meere, hoch . . M. 1.50

### Hausegger, S. v., Drei Hymnen an die Nacht

für Bariton und Orchester oder Klavier

- No. 1. Stille der Nacht . . . . . M. 1.50  
 No. 2. Unruhe der Nacht . . . . . M. 2.50  
 No. 3. Unter Sternen . . . . . M. 1.50

**Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig**

## Das Konservatorium

**Schule der gesamt. Musiktheorie.** Lehrmethode Rustin. Wissenschaftl. Unterrichtsbrieft. verb. mit briefl. Fernunterricht. Redigiert von **Prof. C. Hitzig.**

**Das Werk** bietet das gesamte musiktheoretische Wissen, das an einem Konservatorium gelehrt wird, so dass jeder praktisch Musiktreibende sich die Kenntnisse aneignen kann, die zu einer höheren musikal. Tätigkeit und zum vollen künstlerischen Verständnis grösserer Musikwerke, wie auch zum Komponieren, Instrumentieren, Partiturlernen, Dirigieren befähigen.

**54 Lieferungen à 90 Pf.** Bequeme monatl. Teilzahlungen. **Ansichtssendungen ohne Kautzwanq bereitwilligst.** Glänz. Erfolge. — **Begelsterte Dankschreiben sowie ausführliche Prospekte gratis.**

**Bonnese & Hachfeld,**  
 Potsdam, Postfach 76.

## ?? Warum ??

Übertrifft die

## Neue Instruktive Ausgabe

von **Professor Wiehmayer**  
 alle übrigen Ausgaben?

Weil die **N. I. A.** durch ein klares Notenbild und wichtige Neuerungen Unterricht und Studium wesentlich erleichtert. Viele Gutachten erster Autoritäten. — Es liegt daher im Interesse jedes Lehrers, die **N. I. A.** beim Unterricht zu verwenden. Jeder Band M. 1.50 no. Neu aufgenommen:

- N. I. A. Nr. 12. **Beethoven,** Sonaten Band V.  
 N. I. A. Nr. 16 a, b. **Mozart,** Sonaten Bd. I, II.  
 N. I. A. Nr. 17. **Haydn,** Sonaten

**Heinrichshofen's Verlag**  
 Magdeburg.

## Vergessen Sie nicht

Ihre Programme an die Redaktion der  
 „Konzertprogramme der Gegenwart“  
 (Verlag Hugo Schlemmüller, Frankfurt a. M.)  
 zu senden Probehefte gratis

Verlangen Sie gratis den neuen  
 Katalog:

## Schöne Literatur

vom Verlag  
**Schuster & Loeffler, Berlin W 57.**

# Stern'sches Konservatorium

zugleich Theaterschule für Oper und Schauspiel.

Direktor: Professor Gustav Hollaender.

Berlin SW.

Gegründet 1850.

Bernburgerstr. 22a—23.

**Zweiganstalt: Charlottenburg, Kantstrasse 8—9.**

Frequenz im Schuljahr 1910/1911: 1319 Schüler, 127 Lehrer.

Ausbildung in allen Fächern der Musik und Darstellungskunst. **Sonderkurse** für Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge, Komposition bei **Wilhelm Klatte**. **Sonderkurse** über Ästhetik und Literatur bei **J. C. Lusztyg**.

**Elementar-Klavier- u. Violinschule** für Kinder vom 6. Jahre an. Inspektor: Gustav Pohl.

Beginn des Schuljahrs 1. September. Eintritt jederzeit. Prospekt und Jahresberichte kostenfrei durch das Sekretariat. Sprechzeit 11—1 Uhr.

## Luise Beyer

erteilt psychologisch-ästhetische Kurse für  
Konzertpianisten und -pianistinnen  
welche sich in ihrer Kunst idealisieren und vertiefen wollen.

□□□□□ Tonkünstlerin □□□□□ Kassel-Wilhelmshöhe, Rasenallee.

## Anna von Gabain

= Pianistin, =

Berlin W15,

□□□□□ Konzert und Unterricht (Methode Carreño). □□□□□ Kurfürstenstr. 111 II. r.

## Frau Felix Schmidt-Köhne

Konzertsängerin (Sopran)

Sprechstunde für Schüler v. 3—4

## Professor Felix Schmidt

Ausbildung im Gesang

◇ für Konzert und Oper ◇

BERLIN W 50, Rankestr. 20. Telefon Amt Wilmersdorf, 7419.

## Otto Brömme (Baß)

Oratorien,

:: Lieder ::

**Buchschlag** (Hessen) b. Frankfurt a.M. Fernspr. No. 33: Sprendlingen/Offenbach.

## Ida Auer-Herbeck

Lehrerin des Kunstgesanges

a. Sternschen Konservatorium

Berlin W, Kaiser-Allee 203.

Grossherzogl. Bad. Hofopernsängerin a. D.

Tel.: Uhl. 2724.

Sprechstunde 3—4.

Professor

## Emanuel von Hegyi

Klaviervirtuose

Budapest, V

Marie-Baléria-Gasse 10.

**Otto Nikitits, Violinist**  
**Lucie Nikitits, Pianistin**

**KONZERTE.**

Unterricht. ◇ Kammermusik.

**Berlin-Wilm.,**

Pfalzburgerstr. 58 III.



# ERWIN LENDVAI BERLIN

**Unterrichtskurse in freier Komposition und Technik  
der Instrumentation und Orchestration.**

Anmeldungen zu richten an

**Musikverlag N. Simrock, G. m. b. H., Berlin W 50, Taubentzenstraße 7 b.**

## E. N. v. Reznicek

Früher 1. Kapellmeister der „Komischen Oper“.  
Gesamte Theorie der Musik. Instrumentierungen.

**Vollständige Vorbereitung von Dirigenten.**

**BERLIN-CHARLOTTENBURG, Knesebeckstraße 32.**

Werke für zwei Klaviere.

**Elsa und Caecilia**

# SATZ

**BERLIN W, Waltzstr. 14.**

**Ellen Andersson : Pianistin**

Unterrichtet

Giltzand empfohlene Schülerin von R. M. Breithaupt.  
**BERLIN-WILMERSDORF, Uhlandstraße 78 IV.**

## Inka v. Linprun

**Geigenkünstlerin und**

**:: Violinpädagogin ::**

**BERLIN W 15, Lietzenburgerstraße 12, part.  
Sprechstunde 2—3 Uhr.**

### Berthold Knetsch

Dozent f. Musikwissenschaften an d. Freien Hochschule, Berlin.  
Berlin W 15, Bleibtreustraße No. 33, Gartenhaus.

Zu sprechen täglich von 2—3.

**Unterrichtskurse für Musik-  
wissenschaften und Klavierspiel**  
(im Sinne der Riemanschen Lehre und ihres weiteren  
Ausbaues.)

**Prospekte unentgeltlich.**

In wenigen Tagen erscheint:

# DIE MUSIK

**Einbanddecke**

**zum II. Quartal des XII. Jahrgangs**

**Preis: 1.— Mark**

## Zwei gute Bücher:

# Felix Draeseke

### Der gebundene Stil

Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge  
2 Bände je 5 Mk., geb. je 6 Mk.

Der eben verstorbene Meister ist ein Freund Wagners und Liszt's gewesen, aber auch einer der besten Klassizisten, und das verleiht seinem Lehrgange jene Universalität, die nicht starre Regeln noch unbändige Freiheit will, sondern mit echt künstlerischem Griff aus allen Epochen das Schönste und Beste nimmt und damit die Gewähr des Erfolges bietet.

# Carl Piper

### Anleitung zum Kontrapunktieren

Prakt. Aufgabenbuch mit viel. Beispielen  
3 Mk., geb. 4 Mk.

Als Hauptregel für den Unterricht bezeichnet der Verfasser: „Nicht viel reden, aber viel schreiben, spielen und hören.“ Nur ein eminenter Praktiker und Pädagoge konnte eine so zielbewusste und sichere Konzentration des Stoffes wagen, die dem jungen Komponisten nur das bietet, was er wirklich braucht und ihn unmittelbar zum Ziele führt.

**VERLAG LOUIS OERTEL, HANNOVER**

# ADOLF WEISSMANN CHOPIN

Mit 84 Bildern

Geheftet 5 Mark -:- Gebunden 6 Mark

# BERLIN ALS MUSIKSTADT

Geschichte der Oper und des Konzertes  
von 1740 bis 1911 -:- Mit 102 Bildern

Geheftet 12 Mark, gebunden 14 Mark

**Schuster & Loeffler, Berlin W 57**

## Max Chop Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst

Geschichtlich, kienisch und  
musikalisch analysiert mit  
zahlreichen Notenbeispielen.

Bisher erschienen in  
Reclams Universal-Bibliothek:  
Baldert, Gieseler. Nr. 5287.  
Bach, Matthäus-Passion.  
Nr. 5063.

Beethoven, Fidelio. Nr. 5124.  
Symphonien. Nr. 5231, 5232,  
5233.

Bizet, Carmen. Nr. 4886.  
Büchel, Meßias. Nr. 5208.  
Bach, Schöpfung. Nr. 5407.  
Brennan, Bajazzo. Nr. 5488.  
Brecht, Cavalleria rusticana.  
Nr. 5454.

Brecht, Don Juan. Nr. 5436.  
Carnegie, Hoffmanns  
Erzählungen. Nr. 5038.  
Carnegie, Rosenkavalier Nr. 5337.  
Salome. Nr. 4955.

Wagner, Rienzi Nr. 4942. Der  
fliegende Holländer Nr. 4709.  
Carnegie, Nr. 4725. Copen-  
hagen. Nr. 4750. Tristan und  
Isolde. Nr. 4768. Die Meisters-  
inger von Nürnberg. Nr. 4848.  
Das Rheingold. Nr. 4789. Die  
Walküre. Nr. 4790. Siegfried.  
Nr. 4803. Götterdämmerung.  
Nr. 4804. Parsifal. Nr. 4805.

Elegant gebundene Ausgaben:  
**Wagners Tondramen**  
In 2 Leinenbänden III. 3.-, in  
2 Lederbänden mit Goldschnitt  
III. 4.50.

Beethovens Symphonien  
In Leinen III. 1.-, in Leder  
mit Goldschnitt III. 1.75.

Jede Nummer 20 Pf.  
in jeder Buchhandlung.

Libera Estetica-Konzerte \* Künstlerische Leitung: Musikdirektor Paolo Litta  
3 Via Michele di Lando 3, Florenz

---



# IDA ISORI

Italienische Kammersängerin (Bel-Canto) :: Solistin der LIBERA ESTETICA-KONZERTE  
Leiterin der „ISORI BEL-CANTO-SCHULE“, 3 Via Michele di Lando 3, Florenz  
:: :: :: Königlich rumänische Hofkonzertsängerin :: :: ::

---

„Die alt-italienische Arie :: Ida Isori und ihre Kunst des Bel-Canto“

von Dr. RICHARD BATKA

(Dozent an der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien)

Bei Buchhandlung Hugo Heller & Co., Leipzig und Wien, Bauernmarkt 2 :: Preis 1.— Mk.

## IDA ISORI-ALBUM

Alt-italienische Arien (zwei Bände), bearbeitet von IDA ISORI  
mit der neuen vollständigen Wiederherstellung des Rezitatifs und  
:: :: Lamento der Arianne von Claudio Monteverdi :: ::

UNIVERSAL-EDITION, WIEN-LEIPZIG

Digitized by Google

Original from  
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Der  
**Bilder-Atlas**  
**zur Musikgeschichte**

**von Bach bis Strauß**

herausgegeben von GUSTAV KANTH

**mit 1500 Abbildungen**

aller Art ist das gediegenste Geschenkwerk für jeden Musikbeflissenen.

Elegant gebunden 12 Mark.

**Durch Jede Buch- und Musikalienhandlung.**

**Verlag von Schuster & Loeffler, Berlin W**

**Gustav Fiedler**

Leipzig

**Pianinos ■ Flügel**

Erstklassiges Fabrikat  
in mittlerer Preislage



# FLÜGEL- UND PIANINO-FABRIK C. BECHSTEIN

## HOFLIEFERANT

SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS  
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN UND KÖNIGIN  
SEINER KAISERL. UND KÖNIGL. HOHEIT DES KRONPRINZEN  
SEINER MAJESTÄT DES KAISERS VON RUSSLAND  
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN FRIEDRICH  
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ENGLAND  
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS EDUARD VON ENGLAND  
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN ALEXANDRA VON ENGLAND  
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ITALIEN  
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON SPANIEN  
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON RUMÄNIEN  
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON WÜRTTEMBERG  
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON SCHWEDEN  
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON NORWEGEN  
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN FRIEDRICH KARL VON PREUSSEN  
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES PRINZEN LUDWIG FERDINAND VON BAYERN  
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES HERZOGS VON SACHSEN-COBURG-GOTHA  
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN LOUISE VON ENGLAND (DUCHESS OF ABERCROMBIE)

Grosse goldene Staatsmedaille für hervorragende gewerbliche Leistungen 1896.

## Bechstein Hall. London W.

### BERLIN N.,

Johannisstr. 6  
Tel.-Adr.: BESTFLÜGEL, Berlin.

### PARIS,

334 Rue St. Honoré.  
Tel.-Adr.: BECHSTEIN, Paris.

### LONDON W.,

40. WIGMORE-STREET.  
Tel.-Adr.: BECHSTEIN, London.

## Anerkennende Zeugnisse der bedeutendsten Musiker.

**Eugen d'Albert:** Mit aufrichtiger Freude ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen von neuem meine Bewunderung über Ihre herrlichen Flügel auszudrücken. Ich bin mir bewusst, denselben einen nicht unbedeutenden Teil meiner Erfolge zu verdanken. Ton, Spielart und Dauerhaftigkeit habe ich noch bei keinem anderen Instrumente in gleicher Vorzüglichkeit vereinigt gefunden, wie bei den Ihrigen und ich hoffe, mich bei meinen ferneren Konzertreisen stets Ihrer Flügel bedienen zu dürfen.

**Ferruccio B. Busoni:** Erst bei meinem Londoner Recitals hatte ich eine erschöpfende Gelegenheit, mit den Bechstein-Flügeln bekannt zu werden. Dieselben haben in jeder Hinsicht allen meinen Intentionen entsprochen. Angesichts der höchsten mir auferlegten Aufgaben des Vortrags und der Technik, wie sie mein Programm umfassten, bedeutet das einen ausserordentlichen Erfolg für die Bechsteinschen Instrumente, deren unbestreitbare Vorzüglichkeit zu preisen, mir zu grosser Freude gereicht.

**Teresa Carreño:** Die Bechstein-Pianos, die ich auf allen meinen europäischen Konzert-Tournees zu spielen das Vergnügen hatte, sind das Ideal von Vollkommenheit, und der Künstler, der den Vorzug hat, sie zu spielen, kann sich in der Tat gratulieren. Es ist das Instrument, welches allen anderen voraus den Ansprüchen eines Künstlers entspricht und ihm dazu verhilft, alle Effekte des Tones und des Anschlages zu erzielen, die er zu erlangen wünscht. Meine Bewunderung für die Bechstein-Pianos ist unbegrenzt.

**Leopold Godowsky:** Es ist mir ein wahres Herzensbedürfnis, Ihnen meine unbegrenzte Bewunderung und Begeisterung für Ihre so herrlichen Instrumente hiermit ausdrücken zu können. Die Schönheit und unendliche Modulationsfähigkeit des Tones, sowie die ausserordentlich angenehme Spielart befähigen den Künstler, das wiederzugeben, was er im Grunde des Herzens fühlt. Mit einem Worte, das Bechstein-Instrument ist und bleibt die Vollkommenheit, das Ideal des Künstlers.

**Sophie Menter:** Bechstein ist der König aller Pianofortebauer.

**Artur Schnabel:** Bei allen Bechsteinschen Instrumenten habe ich die gleiche unerschöpfliche Fülle, edle Schönheit und singende Tragfähigkeit des Tones, die gleiche Anpassungsfähigkeit an jegliche Art des Anschlages und der Technik, die gleiche nie versagende Zuverlässigkeit, kurz alle jene Vorzüge in unübertroffenem Masse vereint gefunden, die keinen Wunsch des Spielers unbefriedigt lassen. Jedes Instrument dieser Kunstwerkstatt, das der Pianist anderswo zu spielen hat, wird ihm so vertraut erscheinen wie der „Bechstein“, den er bei sich zu Hause benutzt und liebgewonnen hat.

Original from

**Richard Strauss:** Ich halte die Bechsteinschen Instrumente für die schönsten und feinfühligsten der Welt.

**Richard Wagner:** Die Bechsteinschen Pianos sind tönende Wohltaten für die musikalische Welt.